

ANTOINE BERMAN

l'épreuve de l'étranger



tel gallimard

COLLECTION TEL

Antoine Berman

L'épreuve de l'étranger

Culture et traduction
dans l'Allemagne romantique

HERDER GOETHE
SCHLEGEL NOVALIS HUMBOLDT
SCHLEIERMACHER HÖLDERLIN

Gallimard

à Isabelle

L'art de traduire est poussé plus loin en allemand que dans aucun dialecte européen. Voss a transporté dans sa langue les poètes grecs et latins avec une étonnante exactitude, et William Schlegel, les poètes anglais, italiens et espagnols avec une variété de coloris dont il n'y avait point d'exemple avant lui...

Madame de Staël
De l'Allemagne

Chaque traducteur doit immanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants : il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'œuvre à traduire...

Wilhelm von Humboldt
Lettre à Schlegel, 23 juillet 1796

LA TRADUCTION AU MANIFESTE

(Le domaine de la traduction est depuis toujours le siège d'une curieuse contradiction. D'un côté, on considère qu'il s'agit d'une pratique purement intuitive – mi-technique, mi-littéraire –, n'exigeant dans le fond aucune théorie, aucune réflexion spécifiques. D'un autre côté, il existe – au moins depuis Cicéron, Horace et saint Jérôme – une abondante masse d'écrits sur la traduction, de nature religieuse, philosophique, littéraire, méthodologique ou – depuis peu – scientifique.) Or, bien que de nombreux traducteurs aient écrit sur leur métier, il était jusqu'à présent indéniable que la grande masse de ces textes émanait de non-traducteurs. (La définition des « problèmes » de la traduction était prise en charge par des théologiens, des philosophes, des linguistes ou des critiques. Il en est résulté au moins trois conséquences. D'une part, la traduction est demeurée une activité souterraine, cachée, parce qu'elle ne s'énonçait pas elle-même. D'autre part, elle est restée largement « impensée » comme telle, parce que ceux qui en traitaient avaient tendance à l'assimiler à autre chose : à de la (sous-) littérature, à de la (sous-) critique, à de la « linguistique appliquée ».) Enfin, les analyses pratiquées presque exclusivement par des non-traducteurs comportent fatalement – quelles que soient leurs qualités – de nombreux « points aveugles » et non pertinents.

Notre siècle a vu cette situation peu à peu changer, et un vaste *corpus* de textes de traducteurs se constituer. Plus encore : la réflexion sur la traduction est devenue une *nécessité interne* de la traduction elle-même, comme elle l'avait partiellement été dans l'Allemagne classique et romantique. Cette réflexion ne présente pas forcément le visage d'une « théorie », comme on peut le voir avec le livre de Valéry Larbaud *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Mais dans tous les cas, elle indique la volonté de la traduction de devenir une pratique autonome, pouvant se définir et se situer elle-même, et par conséquent se communiquer, se partager et s'enseigner.

Histoire de la traduction.

La constitution d'une histoire de la traduction est la première tâche d'une théorie *moderne* de la traduction. À toute modernité appartient, non un regard passéiste, mais un mouvement de rétrospection qui est une saisie de soi. Ainsi le poète-critique-traducteur Pound méditait-il simultanément sur l'histoire de la poésie, de la critique et de la traduction. Ainsi les grandes *re-traductions* de notre siècle (Dante, la Bible, Shakespeare, les Grecs, etc.) sont-elles nécessairement accompagnées d'une réflexion sur les traductions antérieures¹. Cette réflexion doit être étendue et approfondie. Nous ne pouvons pas nous satisfaire des périodisations incertaines que George Steiner a échaudées dans *Après Babel* à propos de l'histoire occidentale de la traduction. (Il est impossible de séparer cette histoire de celle des langues, des cultures et des littératures – voire de celle des religions et des nations. Encore ne s'agit-il pas de tout mélanger, mais de montrer comment, à chaque époque, ou dans chaque espace historique donné, la pratique de la traduction *s'articule*

1. Cf. « Pourquoi retraduire Shakespeare? » de Pierre Leyris, avant-propos aux *Œuvres* de Shakespeare. Club du Livre.

à celle de la littérature, des langues, des divers échanges interculturels et interlinguistiques. Prenons un exemple : Léonard Forster a montré qu'à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, les poètes européens étaient souvent plurilingues¹. Ils écrivaient en plusieurs langues, et pour un public qui était lui-même polyglotte. Non moins fréquemment, ils *s'auto-traduisaient*.) Tel est le cas émouvant du poète hollandais Hooft qui, à la mort de la femme qu'il aimait, composa toute une série d'épithètes, d'abord en hollandais, puis en latin, puis en français, puis de nouveau en latin, puis en italien, puis – un peu plus tard – de nouveau en hollandais. Comme s'il avait eu besoin de passer par toute une série de langues et d'auto-traductions pour arriver à la juste expression de sa douleur dans sa langue maternelle. Il paraît clair, à lire L. Forster, que les poètes de cette époque évoluaient – qu'il s'agisse des sphères cultivées ou des sphères populaires – dans un milieu infiniment plus polylingue que le nôtre (qui l'est aussi, mais différemment). Il y avait les langues doctes, les langues « reines », comme dit Cervantes, le latin, le grec et l'hébreu; il y avait les différentes langues nationales lettrées, le français, l'anglais, l'espagnol, l'italien, et la masse des langues régionales, des dialectes, etc. L'homme qui se promenait dans les rues de Paris ou d'Anvers devait entendre plus de langues qu'on n'en entend aujourd'hui à New York : sa langue n'était qu'une langue parmi des langues, ce qui relativisait le sens de la langue maternelle. Dans un tel milieu, l'écriture tendait à être au moins partiellement polylingue, et la règle médiévale assignant certains genres poétiques à certaines langues – par exemple, chez les troubadours du nord de l'Italie, du XIII^e au XV^e siècle, la poésie lyrique au provençal et la poésie épique ou de récit au français – se prolongea en partie. Ainsi Milton écrivit-il ses

1. *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 1970.

uniques poèmes d'amour en italien car, comme l'explique dans un de ses poèmes la dame italienne à laquelle ils étaient adressés, « *questa è lingua di cui si vanta Amore* ». Il va sans dire que cette dame connaissait aussi l'anglais : mais ce n'était pas la langue de l'amour. Pour des hommes comme Hooft et Milton, le sens de la traduction devait être différent du nôtre, comme l'était celui de la littérature. Pour nous, les auto-traductions sont des exceptions, tout comme le fait qu'un écrivain – pensons à Conrad ou à Beckett – choisisse une autre langue que la sienne propre. Nous estimons même que le plurilinguisme ou la diglossie rendent difficile la traduction. Bref, c'est tout le rapport à la langue maternelle, aux langues étrangères, à la littérature, à l'expression et à la traduction qui s'est autrement structuré.

Faire l'histoire de la traduction, c'est redécouvrir patiemment ce réseau culturel infiniment complexe et déroutant dans lequel, à chaque époque, ou dans des espaces différents, elle se trouve prise. Et faire du savoir historique ainsi obtenu une ouverture de notre *présent*.

Une condition ancillaire.

Car en dernier ressort, il s'agit de savoir ce que doit signifier aujourd'hui la traduction dans notre champ culturel. Problème qui se double d'un autre, d'une intensité presque douloureuse. Je fais référence ici à quelque chose qui ne peut pas ne pas être évoqué : la condition occultée, refoulée, réprouvée et *ancillaire* de la traduction, qui répercute sur la condition des traducteurs, à tel point qu'il n'est guère possible, de nos jours, de faire de cette pratique un métier autonome.

(La condition de la traduction n'est pas seulement ancillaire : elle est, aux yeux du public comme aux yeux des traducteurs eux-mêmes, suspecte. Après tant de réussites, tant de chefs-

d'œuvre, tant de prétendues impossibilités vaincues, comment l'adage italien *traduttore traditore* peut-il encore fonctionner comme un jugement dernier sur la traduction? Et cependant, il est vrai que, dans ce domaine, il est sans cesse question de *fidélité* et de *trahison*. (« Traduire, écrivait Franz Rosenzweig, c'est servir deux maîtres. ») Telle est la métaphore ancillaire. (Il s'agit de servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère (premier maître), et de servir le public et la langue propre (second maître). Ici apparaît ce qu'on peut appeler le drame du traducteur.)

Choisit-il pour maître exclusif l'auteur, l'œuvre et la langue étrangère, ambitionne-t-il de les imposer dans leur pure étrangeté à son propre espace culturel – il risque d'apparaître comme un étranger, un traître aux yeux des siens. Et il n'est pas sûr que cette tentative radicale – Schleiermacher disait : « amener le lecteur à l'auteur » – ne se renverse pas et ne produise pas un texte côtoyant l'inintelligible. Si, par contre, la tentative réussit, et est même par chance reconnue, il n'est pas sûr que l'autre culture ne se sente pas « volée », privée d'une œuvre qu'elle jugeait irréductiblement sienne. On touche là au domaine hyper-délicat des rapports entre le traducteur et « ses » auteurs.

Le traducteur se contente-t-il par contre d'adapter conventionnellement l'œuvre étrangère – Schleiermacher disait : « amener l'auteur au lecteur » –, il aura certes satisfait la partie la moins exigeante du public, mais il aura irrémédiablement trahi l'œuvre étrangère et, bien sûr, l'essence même du traduire.

(Cette situation impossible n'est cependant pas une réalité en soi : elle est fondée sur un certain nombre de présupposés idéologiques. Le public lettré du xvi^e siècle évoqué par Forster se réjouissait de lire une œuvre dans ses diverses variantes linguistiques; il ignorait la problématique de la fidélité et de la trahison, car il ne sacralisait pas sa langue maternelle. Peut-être cette sacralisation est-elle la source de l'adage italien et de tous les « problèmes » de la traduction. Notre public lettré,

lui, exige que la traduction soit enfermée dans une dimension où elle est toujours suspecte. De là – ce n'est certes pas la seule raison – l'effacement du traducteur qui cherche à « se faire tout petit », humble médiateur d'œuvres étrangères, toujours traître alors même qu'il se veut la fidélité incarnée.

Il est temps de méditer ce statut refoulé de la traduction et l'ensemble des « résistances » dont il témoigne. Ce que l'on pourrait formuler ainsi : toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. Herder l'a bien senti, en comparant une langue qui n'a pas encore traduit à une jeune fille vierge. Peu importe qu'au niveau de la réalité, une culture et une langue vierges soient aussi fictives qu'une race pure. Il s'agit ici de souhaits inconscients. Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine. La culture romaine antique, la culture française classique et la culture nord-américaine moderne en sont des exemples frappants.

Or, la traduction occupe ici une place ambiguë. D'une part, elle se plie à cette injonction appropriatrice et réductrice, elle se constitue comme l'un de ses agents. Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la « mauvaise » traduction. Mais d'autre part, la *visée éthique* du traduire s'oppose par nature à cette injonction : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*.

Cette contradiction entre la visée réductrice de la culture et la visée éthique du traduire se retrouve à tous les niveaux. À

celui des théories et des méthodes de traduction (par exemple dans la sempiternelle opposition des tenants de la « lettre » et des tenants du « sens ») comme à celui de la pratique traduisante et de l'être psychique du traducteur. Ici, la traduction, pour accéder à son être propre, exige une *éthique* et une *analytique*.

Éthique de la traduction.

L'*éthique de la traduction* consiste sur le plan théorique à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce qu'est la « fidélité ». La traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission de messages ou de *rewording* élargi. Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit. En ce sens, la traduction est plus proche de la science que de l'art — si l'on pose du moins l'irresponsabilité éthique de l'art.

Définir plus précisément cette visée éthique, et par là sortir la traduction de son ghetto idéologique, voilà l'une des tâches d'une théorie de la traduction.

Mais cette éthique positive suppose à son tour deux choses. Premièrement, une *éthique négative*, c'est-à-dire une théorie des valeurs idéologiques et littéraires qui tendent à détourner la traduction de sa pure visée. La théorie de la traduction non ethnocentrique est aussi une théorie de la traduction ethnocentrique, c'est-à-dire de la *mauvaise traduction*. J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère.

Analytique de la traduction.

Cette éthique négative devrait être complétée par une *analytique de la traduction et du traduire*. La résistance culturelle produit une systématique de la déformation qui opère au niveau linguistique et littéraire, et qui conditionne le traducteur, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non. La dialectique réversible de la fidélité et de la trahison est présente chez ce dernier jusque dans l'ambiguïté de sa position d'écrivain : le pur traducteur est celui qui a besoin d'écrire à partir d'une œuvre, d'une langue et d'un auteur étrangers. Détour notable. Sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux côtés : forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle¹. Il se

1. On peut comparer cette position à celle des écrivains non français écrivant en français. Il s'agit des littératures des pays francophones, au premier chef, mais aussi d'œuvres écrites dans notre langue par des écrivains n'appartenant pas du tout à des zones francophones, comme Beckett. Nous regrouperons ces productions sous la catégorie du « français étranger ». Elles ont été écrites en français par des « étrangers », et portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leur thématique. Parfois semblable au français des Français de France, leur langue en est séparée par un abîme plus ou moins sensible, comme celui qui sépare notre français des passages en français de *Guerre et Paix* et de *La Montagne magique*. Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction. Dans un cas, on a des étrangers écrivant en français et donc imprimant le sceau de leur étrangeté à notre langue; dans l'autre, on a des œuvres étrangères réécrites en français, venant habiter notre langue et donc la marquer, elles aussi, de leur étrangeté. Beckett est l'illustration la plus frappante de cette proximité des deux français, puisqu'il a écrit certaines de ses œuvres en français, et traduit lui-même certaines autres de l'anglais. Dans bon nombre de cas, ces œuvres appartiennent à des espaces bi- ou plurilingues, dans lesquels notre langue occupe une situation particulière : langue minoritaire dominée, ou dominante, et dans tous les cas confrontée à d'autres langues, avec des rapports souvent antagonistes. Cette situation est très différente de celle qui règne en France, puisque notre pays, malgré l'existence de langues régionales, a tendance à se vivre comme monolingue. Elle engendre des œuvres marquées d'un double signe : en tant qu'œuvres étrangères, employant un français « périphérique », elles tendent à être de type vernaculaire, accueillant l'expressivité populaire. En tant qu'œuvres écrites en français, elles tendent – pour manifester une appartenance et une opposition aux langues dominantes voisines – à employer un français plus « pur » que celui de France. Ces deux tendances peuvent

veut écrivain, mais n'est que ré-écrivain. Il est auteur – et jamais L'Auteur. Son œuvre de traducteur est une œuvre, mais n'est pas L'Œuvre. Ce réseau d'ambivalences tend à déformer la pure visée traductrice et à se greffer sur le système idéologique déformant évoqué plus haut. À le renforcer.

Pour que la pure visée de la traduction soit autre chose qu'un vœu pieux ou un « impératif catégorique », devrait donc s'ajouter à l'éthique de la traduction une analytique. Le traducteur doit « se mettre en analyse », repérer les systèmes de déformation qui menacent sa pratique et opèrent de façon inconsciente au niveau de ses choix linguistiques et littéraires. Systèmes qui relèvent simultanément des registres de la langue, de l'idéologie, de la littérature et du psychisme du traducteur. On peut presque parler de *psychanalyse de la traduction* comme Bachelard parlait d'une *psychanalyse de l'esprit scientifique* : même ascèse, même opération scrutatrice sur soi. Cette analytique peut se vérifier, s'effectuer par des analyses globales et restreintes. Par exemple, à propos d'un roman, on peut étudier le système de traduction employé. Dans le cas d'une traduction ethnocentrique, ce système tend à détruire le système de l'original. Tout traducteur peut observer sur lui-même la réalité redoutable de ce système inconscient. Par sa nature, ce travail analytique, comme tout travail d'analyse, devrait être pluriel. On s'acheminerait par là vers une pratique ouverte, et non plus solitaire, du traduire. Et vers l'institution d'une *critique des traductions* parallèle et complémentaire à la critique des textes. Plus encore : à cette analytique de la pratique traduisante

se retrouver dans la même œuvre, et c'est le cas d'un Édouard Glissant ou d'une Simone Schwartz-Bart. Dans tous les cas, le texte français étranger paraît « autre » que le texte français de France. Ces deux tendances antagonistes l'apparentent à l'écriture du traducteur qui, confronté à un texte étranger « autre », est simultanément tenté de défendre sa langue (surfrancisation) et de l'ouvrir à l'élément étranger. Le parallélisme structurel est donc frappant, et il n'est pas étonnant que le but du traducteur, enrichir sa langue, soit aussi celui de bon nombre de ces écrivains. Le poète mauricien Édouard Maunick déclare : « Je voudrais inséminer le français » (« Ecrire, mais dans quelle langue? », *Le Monde*, 11-3-1983).

devrait s'ajouter une analyse textuelle effectuée dans l'horizon de la traduction : tout texte à traduire présente une systémacité propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et révèle. En ce sens, Pound pouvait dire que la traduction était une forme *sui generis* de critique, dans la mesure où elle rend manifestes les structures cachées d'un texte. Ce-système-de-l'œuvre est à la fois ce qui offre le plus de résistance à la traduction et ce qui la permet et lui donne sens.

L'autre versant du texte.

Il y aurait lieu aussi d'analyser dans ce cadre le système des « gains » et des « pertes » qui se produit dans toute traduction, même achevée. Ce que l'on appelle son caractère « approximatif ». En affirmant, au moins implicitement, que la traduction « potentialise » l'original, Novalis a contribué à nous faire sentir que gains et pertes, ici, ne se situent pas sur le même plan. Ce qui veut dire : dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéniable, il en existe un autre où quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant*. Quel est cet autre versant ? Voilà ce qui reste à mieux percevoir. En ce sens, l'analytique de la traduction devrait nous apprendre quelque chose sur l'œuvre, sur le rapport de celle-ci à sa langue et au langage en général. Quelque chose que ni la simple lecture, ni la critique ne peuvent déceler. En re-produisant le système-de-l'œuvre dans sa langue, la traduction fait basculer celle-ci, et c'est là, indubitablement, un gain, une « potentialisation ». Goethe a eu la même intuition en parlant à ce propos de « régénération ». L'œuvre traduite est parfois « régénérée ». Et pas seulement sur le plan culturel ou social : dans sa *parlance* propre. À cela correspondrait par ailleurs que, dans la langue

d'arrivée, la traduction éveille des possibilités encore latentes et qu'elle seule, de manière différente de la littérature, a pouvoir d'éveiller.) Hölderlin poète ouvre des possibilités de la langue allemande qui sont homologues, mais non identiques, à celles qu'il ouvre en tant que traducteur.

Visée métaphysique et pulsion du traduire.

Je voudrais à présent examiner brièvement comment la pure visée éthique de la traduction s'articule avec une autre visée – la *visée métaphysique de la traduction* et, corrélativement, avec ce que l'on peut appeler la *pulsion du traduire*. J'entends par là ce *désir* de traduire qui constitue le traducteur comme traducteur, et que l'on peut désigner du terme freudien de *pulsion* puisqu'il a, comme le soulignait Valéry Larbaud, quelque chose de « sexuel » au sens large du terme.

Qu'est-ce que la visée métaphysique de la traduction? Dans un texte devenu presque canonique, Walter Benjamin a évoqué la *tâche du traducteur*. Celle-ci consisterait à chercher, par-delà le foisonnement des langues empiriques, le « pur langage » que toute langue porte en elle comme son écho messianique. Une telle visée – qui n'a rien à voir avec la visée éthique – est rigoureusement métaphysique, dans la mesure où, platoniquement, elle cherche un au-delà « vrai » des langues naturelles. Ce sont les Romantiques allemands, d'ailleurs évoqués par Benjamin dans son essai, qui ont le plus purement incarné cette visée, et notamment Novalis. C'est la traduction *contre Babel*, contre le règne des différences, contre l'empiricité. Or, curieusement, c'est là ce que cherche également, pour ainsi dire à l'état sauvage, la pure pulsion du traduire, telle qu'elle se manifeste par exemple chez A.W. Schlegel ou Armand Robin. Le désir de tout traduire, d'être poly -, omnitradeur, s'allie chez eux à un rapport problématique – voire antagoniste – à

leur langue maternelle. Pour A.W. Schlegel, l'allemand est une langue gauche, raide, certes capable de « travailler », mais pas de « jouer ». La polytraduction a justement chez lui pour visée de faire jouer la « langue maternelle ». En un point, cette visée se confond avec la visée éthique, telle qu'elle s'exprime chez un Humboldt, pour qui la traduction doit « élargir » l'allemand. Mais en réalité, la pulsion traductrice se fixe un but qui laisse loin derrière lui tout projet humaniste. La polytraduction devient un but en soi, dont l'essence est plutôt de *dénaturaliser* radicalement la langue maternelle. La pulsion traductrice part toujours du refus de ce que Schleiermacher appelle *das heimisches Wohlbefinden der Sprache* – l'intime bien-être de la langue. La pulsion traduisante pose toujours une *autre* langue comme ontologiquement *supérieure* à la langue propre. De fait, l'une des expériences premières de tout traducteur n'est-elle pas que sa langue est comme démunie, pauvre face à la richesse langagière de l'œuvre étrangère? La différence des langues – autres langues et langue propre – est ici *hiérarchisée*. Ainsi l'anglais ou l'espagnol seront-ils par exemple plus « souples », plus « concrets », plus « riches » que le français! Cette hiérarchisation n'a rien à voir avec un constat objectif : c'est d'elle que part le traducteur, c'est elle qu'il retrouve dans sa pratique, c'est elle qu'il ne cesse de réaffirmer. Le cas d'Armand Robin vérifie clairement cette « haine » de la langue maternelle qui est le moteur de la pulsion traductrice. Armand Robin avait pour ainsi dire deux langues maternelles, le fissel – un dialecte breton – et le français. Son activité polytraductrice se fonde clairement sur la haine de sa « seconde » langue maternelle, langue qui, pour lui, est fortement chargée de faute :

J'aimais d'autant plus les langues étrangères pour moi pures, tellement à l'écart : dans ma langue française (ma seconde langue) il y avait eu toutes les trahisons.

On savait y dire oui à l'infamie!

Il est évident qu'ici, la visée métaphysique, dépasser la finitude des langues empiriques et celle de sa propre langue dans un élan messianique vers la parole vraie – Robin dit : « être la Parole et non des paroles » – se lie à la pure pulsion traductrice qui veut transformer la langue maternelle en la confrontant à des langues non maternelles et, comme telles, toujours supérieures : plus « flexibles », plus « joueuses » ou plus « pures ».

On pourrait dire que la visée métaphysique de la traduction est la mauvaise sublimation de la pulsion traduisante, alors que la visée éthique est son dépassement. En effet, la pulsion traductrice est le fondement psychique de la visée éthique – ce sans quoi elle ne serait qu'un impératif impuissant. La mimésis traduisante est forcément pulsionnelle. Mais en même temps, elle dépasse la pulsion, car elle ne veut précisément plus cette secrète destruction/transformation de la langue maternelle que souhaitent celle-ci et la visée métaphysique. Dans le dépassement que représente la visée éthique se manifeste un autre désir : celui d'établir un *rapport dialogique* entre langue étrangère et langue propre.

Histoire de la traduction

Éthique de la traduction

Analytique de la traduction

tels sont donc les trois axes qui peuvent définir une réflexion *moderne* sur la traduction et les traducteurs.

Traduction et transtextualité.

À quoi s'ajouterait un quatrième axe, touchant au domaine de la théorie de la littérature et de la transtextualité. Une œuvre véritablement littéraire se déploie toujours dans un

horizon de traduction. *Don Quichotte* en est l'exemple le plus frappant. Cervantes, dans son roman, nous explique que le manuscrit des aventures de son héros a été traduit de l'arabe. L'original aurait soi-disant été écrit par un Maure, Cid Hamet Bengeli. Ce n'est pas tout : Don Quichotte et le curé dissertent doctement à plusieurs reprises sur la traduction, et la plupart des romans qui dérèglent l'esprit du « héros » sont aussi des traductions. Il y a une ironie fabuleuse dans le fait que le plus grand roman espagnol soit présenté par son auteur comme une traduction de l'arabe – soit de la langue qui avait été dominante dans la Péninsule pendant des siècles. Cela, certes, pourrait nous apprendre quelque chose sur la conscience culturelle espagnole. Mais aussi sur le lien de la littérature avec la traduction. Au fil des siècles, ce lien se vérifie, des poètes des xv^e et xvi^e siècles à Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, George, Rilke, Benjamin, Pound, Joyce ou Beckett.

Il y a là pour la théorie de la traduction un champ de recherches fécond, à condition qu'il dépasse le cadre trop étroit de la transtextualité et soit relié aux travaux sur les langues et les cultures en général. Un champ pluridisciplinaire dans lequel les traducteurs pourront fructueusement travailler avec les écrivains, les théoriciens de la littérature, les psychanalystes et les linguistes.

Paris, mai 1981.

INTRODUCTION

Le présent essai est consacré à un examen des théories que les Romantiques allemands – de Novalis, Friedrich Schlegel, A. W. Schlegel à Schleiermacher – ont consacrées à la traduction. Ces théories seront brièvement comparées avec celles, contemporaines, de Herder, de Goethe, de Humboldt et de Hölderlin. Il est bien connu que les Romantiques allemands, du moins ceux qui se sont regroupés autour de la revue *Athenäum*, ont produit une série de grandes traductions qui se sont avérées être un bien durable du patrimoine allemand : A. W. Schlegel (avec Ludwig Tieck) a traduit Shakespeare, Cervantes, Calderon, Pétrarque, ainsi que de nombreuses autres œuvres espagnoles, italiennes et portugaises. Schleiermacher, quant à lui, a traduit Platon. Il y a là une entreprise de traduction systématique et parfaitement sélective. Les traductions de Goethe, de Humboldt et de Hölderlin présentent également un haut degré de sélectivité, mais leurs orientations sont sensiblement différentes.

Toutes ces traductions, faites à l'orée du xix^e siècle, renvoient historiquement à un événement qui a été décisif pour la culture, la langue et l'identité allemandes : (la traduction, au xvi^e siècle, de la Bible par Luther. Cette traduction, en effet, a marqué le début d'une tradition dans laquelle l'acte de traduire est désormais – et jusqu'à aujourd'hui – considéré comme une partie

intégrante de l'existence culturelle et, plus encore, comme un moment constitutif de la germanité, de la *Deutschheit*. Le fait n'a pas manqué d'être souligné par maints grands penseurs, poètes et traducteurs allemands, du XVIII^e siècle au XX^e siècle :

Leibniz :

Je ne puis croire qu'il soit possible de traduire les Saintes Écritures dans d'autres langues de façon aussi délicate que nous ne les avons en allemand ¹.

Goethe :

Tout à fait indépendamment de nos propres productions, nous avons déjà atteint grâce à [...] la pleine appropriation de ce qui nous est étranger un degré de culture (*Bildung*) très élevé. Les autres nations apprendront bientôt l'allemand, parce qu'elles se rendront compte qu'ainsi elles pourront s'épargner dans une certaine mesure l'apprentissage de presque toutes les autres langues. De quelles langues, en effet, ne possédons-nous pas les meilleures œuvres dans les plus éminentes traductions ²?

Les Allemands contribuent depuis longtemps à une médiation et à une reconnaissance mutuelles. Celui qui comprend la langue allemande se trouve sur le marché où toutes les nations présentent leurs marchandises ³.

La force d'une langue n'est pas de repousser l'étranger, mais de le dévorer ².

A. W. Schlegel :

Seule une multiple réceptivité pour la poésie nationale étrangère, qui doit si possible mûrir et croître jusqu'à l'universalité, rend possibles des progrès dans la fidèle reproduction des poèmes. Je crois que nous sommes sur le point d'inventer le véritable art de la traduction poétique; cette gloire était réservée aux Allemands ¹.

1. In Sdun, *Probleme und Theorien des Übersetzens*, Max Huber, Munich, 1967, p. 50.

2. In Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berne, 1957, p. 18 et 47.

3. *Athenäum*, II, Rowohlt, Munich, 1969, p. 107.

Novalis :

En dehors des Romains, nous sommes la seule nation qui ait vécu de façon aussi irrépressible l'impulsion de la traduction, et qui lui soit aussi infiniment redevable de culture (*Bildung*). [...] Cette impulsion est une indication du caractère très élevé, très original du peuple allemand. La germanité est un cosmopolitisme mélangé au plus vigoureux des individualismes. C'est seulement pour nous que les traductions sont devenues des élargissements ¹.

Schleiermacher :

Une nécessité interne, dans laquelle s'exprime assez clairement un destin propre de notre peuple, nous a poussés à la traduction en masse ².

Humboldt :

Quand s'élargit le sens de la langue, s'élargit également celui de la nation ³.

Acte générateur d'identité, la traduction a été en Allemagne, de Luther jusqu'à nos jours, l'objet de réflexions dont on trouverait sans doute difficilement l'équivalent ailleurs. La pratique traductrice s'accompagne ici d'une réflexion, parfois purement empirique ou méthodologique, parfois culturelle et sociale, parfois franchement spéculative, sur le sens de l'acte de traduire, sur ses implications linguistiques, littéraires, métaphysiques, religieuses et historiques, sur le rapport entre les langues, entre le même et l'autre, le propre et l'étranger. La Bible luthérienne est en elle-même l'auto-affirmation de la langue allemande face au latin de « Rome », comme Luther l'a souligné dans son *Épître sur l'art de traduire et sur l'intercession des Saints*. Toutefois, au XVIII^e siècle, après la riche floraison des traductions du Baroque, et jusqu'à Herder et Voss, l'influence du classicisme

1. *Briefe und Dokumente*, p. 367.

2. Cité in Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, p. 69.

3. *Ibid.*, p. 82.

français amène l'apparition d'un courant de traductions purement formelles et conformes au « bon goût » tel que le définit le siècle des Lumières. Ainsi de Wieland, dont les traductions de Shakespeare, nous dit Gundolf, « partent du public » au lieu de « partir des poètes ¹ ». Cette tendance que les Allemands de l'époque ont eux-mêmes qualifiée de francisante est victorieusement combattue avec la pénétration en Allemagne de la littérature anglaise et l'amorce d'un retour aux « sources » (poésie populaire, poésie du Moyen Âge, philosophie de Jacob Boehme, etc.), ainsi qu'avec une ouverture de plus en plus « multiple », pour reprendre le terme d'A. W. Schlegel, sur les diverses littératures mondiales. C'est également l'époque où il est question, avec Lessing, puis avec Herder et Goethe, de la fondation d'une littérature *propre* (quoique pas forcément nationale et encore moins, comme avec le Romantisme tardif, nationaliste) qui définirait clairement ses rapports avec le classicisme français, les encyclopédistes, le siècle d'Or espagnol, la poésie de la Renaissance italienne, le théâtre élisabéthain, le roman anglais du XVIII^e siècle et enfin, et essentiellement, l'Antiquité gréco-latine, dans le cadre de la vieille querelle, ravivée par Winckelmann, des Anciens et des Modernes. À cet égard, il s'agit alors de savoir si ce sont les Grecs ou les Romains qui doivent avoir la préséance. Cette question, très importante pour les Romantiques de l'*Athenäum*, restera à l'ordre du jour jusqu'à Nietzsche.

Dans cette auto-définition globale, cette *situation* à l'intérieur de l'espace de jeu de la littérature européenne, la traduction joue un rôle décisif, en grande partie parce qu'elle est *transmission de formes*. La reprise des contes et des poésies populaires, des chants et des épopées médiévales, de Herder à Grimm, a le même sens : il s'agit d'une sorte d'intra-traduction par laquelle la littérature allemande s'annexe un vaste trésor de

1. Sdun, *op. cit.*, p. 32.

formes, bien plus qu'un stock de thèmes et de contenus. La philologie, la grammaire comparée, la critique et l'herméneutique des textes, qui se constituent en Allemagne au tournant du XVIII^e siècle, jouent dans cette entreprise un rôle fonctionnellement analogue : A.W. Schlegel est à la fois critique, traducteur, théoricien de la littérature, philologue et comparatiste. Humboldt est à la fois traducteur et théoricien du langage. Schleiermacher est « herméneuticien », traducteur et théologien. D'où un nœud, dont nous verrons le sens, entre la critique, l'herméneutique et la traduction.

C'est dans ce champ culturel, celui que les Allemands commencent à appeler la *Bildung* (culture et formation), que vont se déployer les entreprises des Romantiques, de Goethe, de Humboldt et de Hölderlin. Les traductions des Romantiques, qui revêtent la forme consciente d'un *programme*, correspondent simultanément à un besoin concret de l'époque (enrichir le répertoire des formes poétiques et théâtrales) et à une vision qui leur est propre, marquée par l'Idéalisme tel qu'il s'est défini avec Kant, Fichte et Schelling. Friedrich Schlegel, Novalis et Schleiermacher prennent eux-mêmes une part active dans ce processus spéculatif. Pour Goethe, moins théoricien, la traduction s'intègre dans le cadre de la *Weltliteratur*, de la littérature mondiale, dont le médium le plus pur pourrait bien être, ainsi que le suggère le texte cité plus haut, la langue allemande. La traduction est l'un des instruments de la constitution de l'universalité. Vision qui est celle du classicisme allemand, dont il est le grand représentant avec Schiller et Humboldt. Pour les Romantiques de l'*Athenäum*, la traduction pratiquée en « grand » est un moment essentiel, avec la critique, de la constitution de la « poésie universelle progressive », c'est-à-dire de l'affirmation de la poésie comme absolu. Comme pratique programmatique, elle a trouvé ses exécuteurs en A. W. Schlegel et L. Tieck, et ses théoriciens en F. Schlegel et Novalis. Certes, on ne trouve pas chez ces derniers

une exposition systématique de la théorie de la traduction, pas plus d'ailleurs qu'une exposition systématique de la théorie de la critique, du fragment, de la littérature ou de l'art en général. Il n'en existe pas moins, dans la masse des textes romantiques, une réflexion sur la traduction qui est étroitement liée à leurs réflexions – plus abouties – sur la littérature et la critique. Il s'agira donc pour nous de *reconstituer* cette réflexion en la situant dans le labyrinthe de leurs théories, labyrinthe qui, dans sa structure, s'avérera avoir quelque chose à faire avec la traduction et la traduisibilité. (Quand Novalis écrit à A. W. Schlegel : « En fin de compte, toute poésie est traduction ¹ », il place dans une insondable proximité d'essence le concept de *Dichtung* (suprême chez lui) et celui d'*Übersetzung*.) Quand F. Schlegel écrit à son frère : « La force de pénétrer dans la singularité la plus intime d'un grand esprit, tu l'as souvent fustigée chez moi avec mauvaise humeur, en l'appelant "talent de traducteur" ² », il place dans la même proximité d'essence – quoique de manière psychologique – *critique*, *compréhension* et *traduction*. (On pourrait penser qu'il y a là un écho des paroles de Hamann dans *Esthetica in nuce* :

Parler, c'est traduire – d'une langue angélique en une langue humaine, c'est-à-dire transposer des pensées en mots – des choses en noms – des images en signes ³.)

Mais il est évident que Novalis et F. Schlegel, dans leur réflexion sur le lien de la traduction et de la poésie, ont une vision plus spécifique que celle qui affirme que toute pensée et tout discours sont des « traductions ». Tout en partageant ce point de vue traditionnel, ils discernent un lien plus essentiel entre la poésie et la traduction. Nous aurons à montrer que la

1. Ed. Wasmuth, *Briefe und Dokumente*, p. 368.

2. Lettre du 11-2-1792, in *Sdun*, *op. cit.*, p. 117.

3. Nous citons ici l'excellente traduction de J.-F. Courtine publiée dans le n° 13 de la revue *Poésie*, éd. Belin, 1980, Paris, p. 17.

traduction signifie pour eux un double structurel de la *critique*, dans le sens très particulier que revêt pour l'*Athenäum* cette notion, et que la traduisibilité est le mode même de réalisation du savoir, de l'*Encyclopédie*. Dans les deux cas, traduire est l'opération « romantisante », est l'essence de la vie de l'esprit, que Novalis a pu appeler la « versabilité infinie ¹ ». Dans le cadre d'une telle théorie, purement spéculative, qu'en est-il des langues, de la pratique concrète des traductions? On aura une idée de ce qui se produit quand la traduction devient mise en œuvre de la traduisibilité de tout en tout, en lisant cette remarque de Rudolf Pannwitz, selon laquelle la traduction d'A. W. Schlegel aurait davantage « italianisé » que « germanisé » Shakespeare :

La traduction de Shakespeare par A. W. Schlegel est surestimée. Schlegel était trop mou et baignait beaucoup trop dans les vers romans et goethéens pour atteindre la majestueuse barbarie des vers shakespeareiens; ses vers sont plus des vers italiens que des vers anglais ².

Cette affirmation de Pannwitz, évidemment polémique, renvoie en premier lieu au fait historique que les Romantiques ont « annexé à la littérature allemande les formes artistiques romanes ³ ». On ne saurait oublier que « romantisme » vient de « roman », et que les membres de l'*Athenäum* jouaient pertinemment sur le double sens de « roman », s'occupant à la fois des formes « romanes » et des formes « romanesques ». Mais elle renvoie aussi, et plus profondément, au rapport pour ainsi dire « versatile » que les Romantiques entretiennent avec les langues en général, comme s'il leur était possible de toutes les habiter. Comme Armel Guerne l'a fort bien noté, Novalis

1. Pour l'analyse de cette expression, voir notre Chapitre 5.

2. *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nuremberg, 1947, p. 192.

3. Benjamin, *Werke*, I, 1, Suhrkamp, Francfort, 1974, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 76.

entretient un curieux rapport avec le latin et le français (et les expressions d'origine romane qui existent en allemand) :

La langue de Novalis [...] est curieusement francisée ou latinisée jusque dans son vocabulaire ¹.

Dans une certaine mesure, on peut dire que la traduction romantique cherche à jouer avec les langues et leurs littératures, à les faire « verser » les unes dans les autres à tous les niveaux (particulièrement à celui des métriques, ce qui motive la remarque de Pannwitz : A. W. Schlegel a parfois recouru à des « rimes italiennes » dans sa traduction de Shakespeare), tout comme l'*Encyclopédie* vise à verser les diverses catégories des sciences les unes dans les autres :

Une science ne se laisse vraiment représenter que par une autre science ².

Encyclopédistique. Il y a une *Doctrine de la Science* philosophique, critique, mathématique, poétique, chimique, historique ³.

Mais se porter délibérément tantôt dans telle sphère, tantôt dans telle autre, comme dans un autre monde, et cela non pas simplement dans l'entendement ou l'imagination, mais de toute son âme; renoncer librement tantôt à celle-ci, tantôt à cette autre partie de son être, en se limitant totalement à telle partie; chercher et trouver son unité et sa propre totalité tantôt dans telle, tantôt dans telle individualité en oubliant à dessein tout le reste : il n'y a pour le faire qu'un esprit qui soit, en quelque sorte,

1. « Hic et nunc », dans « Le Romantisme allemand », *Cahiers du Sud*, 1949, p. 357. Guerne développe ailleurs ce point de vue : « Que de fois Novalis, dans ses Fragments, ne rêve-t-il pas d'une langue plus euphonique que la sienne! [...] Telle est la raison [...] qui permet de saisir pourquoi il y a chez Novalis un tel penchant à franciser son allemand jusque dans le vocabulaire, et à s'y comporter spirituellement en latin [...] Il est incontestable que l'œuvre de Novalis avait quant à elle, intérieurement, sa raison d'être en français [...] une sorte de besoin initial, dont la satisfaction lui donne, ou lui "rend" quelque chose, en dépit de tout ce que lui fait perdre au passage [...] la re-pensée et [...] la traduction » (in *La Délirante*, n° 4-5, Paris 1972, p. 185-186). Ce qui explique, sans pour autant justifier son très grand arbitraire, la traduction « francisante » que Guerne a donnée de Novalis.

2. Novalis, *Fragmente I* n° 1694, p. 448-449.

3. *Ibid.* n° 38 p. 18.

une quantité d'esprits et qui contienne en soi-même tout un système de personnalités¹.

Encyclopédie et poésie universelle progressive jouent le même jeu. Et ce jeu n'est pas futile, n'est pas seulement l'expression psychologique d'un « talent de traducteur » : c'est le reflet, ou plutôt le symbole, du jeu de l'Esprit avec lui-même.) Le langage, pour Novalis, joue un tel jeu, comme l'énonce son fameux *Monologue* :

L'erreur risible et étonnante, c'est que les gens s'imaginent et croient parler en fonction des choses. Mais le propre du langage, à savoir qu'il n'est tout uniment occupé que de lui-même, tous l'ignorent. C'est pourquoi le langage est un si merveilleux et si fécond mystère : que quelqu'un parle tout simplement pour parler, c'est justement alors qu'il exprime les plus originales et les plus magnifiques vérités [...] Si seulement on pouvait faire comprendre aux gens qu'il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde pour soi, pour elles seules : elles jouent entre elles exclusivement, ce qui justement fait qu'elles sont si expressives, que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses. Membres de la nature, c'est par leur liberté qu'elles sont, et c'est seulement par leurs libres mouvements que s'exprime l'âme du monde, en en faisant ensemble une mesure délicate et le plan architectural des choses. De même en va-t-il également du langage².

Comme on voit, la conquête des métriques étrangères, la francisation de la langue de Novalis, cela relève d'un certain

1. F. Schlegel, in : *L'Absolu littéraire* (indiqué plus loin par AL) de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Le Seuil, Paris, 1978, p. 114. Cf. ce texte de F. Schlegel cité par Beda Allemann dans *Ironie und Dichtung*, Neske, Pfullingen, 1969, p. 58 : « Le bon critique et caractérisateur doit observer de façon fidèle, consciencieuse et multiple comme le physicien, mesurer précisément comme le mathématicien, établir de soigneuses rubriques comme le botaniste, disséquer comme l'anatomiste, diviser comme le chimiste, ressentir comme le musicien imiter comme un acteur, embrasser pratiquement comme l'amant, tout saisir du regard comme un philosophe, étudier cycliquement comme un sculpteur, être sévère comme un juge, religieux comme un antiquaire, comprendre le moment comme un politicien, etc. » Bref, se verser dans tout, être versé dans tout, et tout verser dans tout. Tel est le « talent de traducteur » romantique.

2. Novalis, *Fragmente II*, Wasmuth, p. 203-204.

jeu avec le langage et les langues. Mais dans un tel jeu, qu'en est-il de l'*intraduisibilité*, c'est-à-dire de ce qui, dans la différence des langues, s'avère être l'irréductible, à un niveau qui n'a pas besoin d'être celui de la linguistique, et que chaque traducteur rencontre comme l'horizon même de l'« impossibilité » de sa pratique – impossibilité qu'il doit cependant affronter et habiter? Nous aurons à voir quel statut (ou non-statut) lui donnent les Romantiques – un statut étroitement lié à la notion de criticabilité et à celle d'incriticabilité. Nous aurons à voir que la traduisibilité et l'intraduisibilité sont comme déterminées *a priori* par la nature même des œuvres. Paradoxe pouvant se formuler ainsi : ce qui ne s'est pas déjà traduit soi-même n'est pas traduisible, ou ne mérite pas d'être traduit.

Il est frappant de constater que nulle part, la théorie spéculative de la traduction ne rencontre vraiment le problème du langage et des langues, comme c'est le cas chez Goethe, Humboldt et Hölderlin. Intégrée à la théorie de la littérature et de l'œuvre comme médium de l'absolu poétique, la traduction perd ici sa dimension culturelle et linguistique concrète, sauf quand il s'agit, chez A. W. Schlegel, de réflexions presque techniques sur l'introduction des métriques en allemand. Encore le langage, dans cette optique, apparaît-il, non comme une dimension, mais comme l'instrument docile ou rétif d'un certain jeu poétique :

Je suis persuadé, écrit A. W. Schlegel, que la langue ne peut rien sans la volonté, le zèle et la sensibilité (*Sinn*) de ceux qui l'emploient [...] Notre langue est raide; nous sommes d'autant plus souples; elle est dure et rude; nous faisons tout pour choisir des tons doux et plaisants; nous nous entendons même, si nécessaire, à faire des jeux de mots, chose pour laquelle la langue allemande est extrêmement maladroite, parce qu'elle veut toujours travailler, jamais jouer. Où sont donc les qualités merveilleuses, tellement célébrées, qui feraient de notre langue en soi la seule à être appelée à traduire toutes les autres? Une certaine richesse de vocabulaire, qui n'est pas telle qu'elle ne laisse souvent sentir sa pauvreté dans la traduction; la capacité de composer, et ici et là de dériver; un

ordre des mots un peu plus libre que dans quelques autres langues modernes, et, enfin, une certaine flexibilité métrique. En ce qui concerne cette flexibilité, elle est toute naturelle, puisque notre poésie, depuis l'époque des Provençaux, a généralement suivi des modèles étrangers. Que le succès de l'introduction de la métrique antique [...] doive être davantage attribué au zèle et à la sensibilité (*Sinn*) de certains poètes qu'à la structure de la langue elle-même, je l'ai démontré ailleurs ¹.

Tout se passe comme s'il s'agissait de faire jouer à une langue un jeu – celui de la flexibilité – pour lequel elle n'est jamais naturellement préparée. Dans le même texte, A. W. Schlegel compare cette opération à celles des Romains, qui ont « civilisé » eux aussi leur langue par un immense effort de traduction.

Par rapport aux tentatives pratiques et théoriques de l'*Athenäum*, les réflexions de Schleiermacher et de Humboldt représentent le moment où la traduction entre dans l'horizon de l'herméneutique et de la science du langage. Il est caractéristique de constater que ces deux penseurs se heurtent immédiatement au problème du langage et *du rapport de l'homme au langage* – comme ce que celui-ci ne peut jamais dominer à partir d'une position de sujet absolu. Novalis, le plus souvent, avait pensé le langage comme l'instrument du sujet pensant :

Le langage aussi est un produit de l'impulsion à la formation (*Bildungstrieb*). Tout comme celle-ci se forme toujours identiquement dans les circonstances les plus différentes, le langage, par la culture, un développement et une vivification croissants, devient expression profonde de l'idée de l'organisation, du système de la philosophie. Tout le langage est un postulat. Il est d'origine positive, libre ².

« Postulat » et « positif » renvoient ici au fait que le langage est posé, institué par l'esprit comme son mode d'expression. Dans une telle conception, il ne peut jamais être pensé comme

1. *Athenäum*, Band II, p. 108.

2. *Fragmente II*, n° 1922, p. 53.

cette dimension immaîtrisable de l'être humain, qui le confronte à la multiplicité à la fois empirique et « transcendantale » des langues : l'être-Babel opaque du langage naturel. Humboldt et Schleiermacher, eux, s'approchent de cette réalité du langage, sans pourtant la reconnaître comme telle. Mais leur démarche, surtout, n'est plus spéculative comme celle de l'*Athenäum*. Elle inaugure, chez Humboldt à partir du Classicisme de Weimar, chez Schleiermacher à partir du Romantisme d'Iéna, une nouvelle phase de la réflexion sur la traduction, qui sera reprise en Allemagne par des esprits comme Rosenzweig et Schadewaldt, quand le moment sera venu – après toute une période de positivisme philologique triomphant – de poser le problème de la *re-traduction* des grands textes littéraires et religieux du passé. Rudolf Pannwitz prend l'entière mesure de ce tournant du temps quand il déclare :

Nos versions, même les meilleures, partent d'un faux principe, elles veulent germaniser le sanscrit, le grec, l'anglais, au lieu de sanscritiser, d'helléniser, d'angliciser l'allemand [...] L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'état contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la motion violente de la langue étrangère [...] On n'imagine pas à quel point la chose est possible; jusqu'à quel degré une langue peut se transformer; de langue à langue, il n'y a guère plus de distance que de dialecte à dialecte, mais cela non point quand on les prend trop à la légère, bien plutôt quand on les prend assez au sérieux¹.

Et c'est alors que les traductions de Hölderlin, justement parce qu'elles tendent à se soumettre à la « motion violente de la langue étrangère », passent au premier plan, et avec elles le rapport des langues comme *accouplement* et *différenciation*, comme *affrontement* et *métissage*. Ou plus précisément : le rapport de la langue maternelle avec les autres langues, tel qu'il se joue dans la traduction, et *tel qu'il détermine le rapport de la langue maternelle à elle-même*. Évolution qui est la nôtre,

1. Pannwitz, *op. cit.*, p. 193.

ou qui devrait l'être, et qui se précise peu à peu avec ce que la linguistique, la critique moderne et la psychanalyse, entre autres, nous apprennent sur le langage et les langues en général.

La théorie romantique de la traduction, poétique et spéculative, constitue à bien des égards le sol d'une certaine conscience littéraire et traductrice moderne. La visée de notre étude est ici double : il s'agit d'une part de *révéler* le rôle encore méconnu de cette théorie dans l'économie de la pensée romantique. Mais d'autre part, il s'agit d'en *discuter* les postulats, et de contribuer ainsi à une critique de notre modernité. Théorie « spéculative » de la traduction et théorie « intransitive » ou « monologique » de la littérature sont liées ¹. On peut en trouver des exemples frappants au *xx^e* siècle avec Blanchot, Steiner ou Serres. Cette évolution ouverte par l'*Athenäum* en est aujourd'hui à sa phase répétitive et épigonale : il s'agit à présent de s'en libérer pour préparer un nouveau champ de la littérature, de la critique et de la traduction.

La théorie spéculative de la traduction et la théorie « intransitive » de la poésie sont profondément des « choses du passé », quels que soient les oripeaux « modernes » dont elles se parent. Elles barrent le chemin de la dimension historique, culturelle et langagière de la traduction et de la poésie. Et c'est cette dimension qui commence, de nos jours, à se révéler.

En ce qui nous concerne, notre travail critique sur les théories de la traduction à l'époque classique et romantique en Allemagne est issu d'une double expérience.

En premier lieu, d'une longue familiarité, presque symbiotique, avec le Romantisme allemand ². Comme bien d'autres, avec Breton, Béguin, Benjamin, Blanchot, Guerne, Jaccottet,

1. Pour une discussion du « monologique » et de l'« intransitif », on se reportera à Todorov, *Théories du symbole*, Le Seuil Paris, 1977, et à Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

2. Antoine Berman, Lettres à Fouad El Etr sur le Romantisme allemand, in : *La Délirante*, n° 3, Paris, 1968.

etc., nous avons cherché dans celui-ci l'*origine fascinante* de notre conscience littéraire. Quoi de plus fascinant, c'est-à-dire de plus chargé d'imaginaire, que le Romantisme allemand? D'autant plus fascinant qu'il se pare du double prestige du *théorique* et du *fantastique*, et que nous croyons y trouver l'union (elle-même imaginaire) du poétique et du philosophique. Le Romantisme est l'un de nos mythes.

Une trajectoire littéraire et intellectuelle d'autant plus affirmée d'auto-affirmation et d'absoluité qu'elle se coupait progressivement de tout sol historique et langagier a cru y trouver sa propre image – de plus en plus exsangue et privée de vie. Tout n'est pas monologue et auto-réflexion dans l'histoire de la poésie et de la littérature modernes¹. Mais il est certain qu'il s'agit d'une tendance dominante. On peut parfaitement se reconnaître en elle. On peut aussi, et c'est notre position, la refuser au nom de l'expérience d'une autre dimension littéraire. Celle que nous retrouvons dans la poésie et le théâtre européens antérieurs au xvii^e siècle, dans la tradition romanesque, et qui n'a évidemment jamais disparu. Cette dimension, le Romantisme allemand l'a certes connue, puisqu'il en a fait le champ privilégié de ses traductions et de ses critiques littéraires. Mais en même temps, il en est resté séparé (on le verra avec A. W. Schlegel) par un infranchissable abîme.

Et c'est cette dimension qui s'est ouverte à nous quand, après avoir traduit des Romantiques allemands, nous avons été amené à traduire des œuvres romanesques latino-américaines modernes. Comme les auteurs du xvi^e siècle européen, Roa Bastos, Guimarães Rosa, J.-M. Arguedas – pour ne citer que les plus grands – écrivent à partir d'une tradition orale et populaire². D'où le problème qu'ils posent à la traduction :

1. Comme tout ne l'est pas dans le Romantisme. Nous ne parlons ici que du Romantisme d'Iéna sans cesse mystifié.

2. Voir A. Berman, « L'Amérique latine dans sa littérature », *Cultures*, Unesco, 1979, et « La traduction des œuvres latino-américaines », *Lendemains*, Berlin, 1982.

comment restituer des textes enracinés dans la culture orale dans une langue comme la nôtre, qui a suivi une trajectoire historique, culturelle et littéraire inverse? On pourrait ne voir là qu'un problème technique, sectoriel, et c'est tout. Mais en vérité, il y a là un *défi* qui met en jeu le sens et le pouvoir de la traduction. Le travail à accomplir sur le français moderne pour le rendre capable d'accueillir authentiquement, c'est-à-dire sans ethnocentrisme, ce domaine littéraire montre bien qu'il s'agit, dans et par la traduction, de participer à ce mouvement de décentrement et de changement dont notre littérature (notre culture) a besoin si elle veut retrouver une figure et une expérience d'elle-même qu'elle a en partie perdues (pas totalement, bien sûr!) depuis le Classicisme. Même si le Romantisme *français* a eu l'ambition de les retrouver. La traduction, si elle veut être capable de participer à un tel mouvement, doit *réfléchir sur elle-même* et sur ses pouvoirs. Cette réflexion est inévitablement une *auto-affirmation*. Et celle-ci, répétons-le, est historiquement et culturellement située : elle est au service d'un certain *tournant* de la littérature. Les problèmes posés par la traduction latino-américaine ne sont nullement sectoriels; on les retrouve sans peine dans d'autres domaines de traduction. Aucune « théorie » du traduire ne serait nécessaire si quelque chose ne devait pas changer dans la pratique de la traduction. L'Allemagne des Romantiques, de Goethe, de Humboldt, de Hölderlin et de Schleiermacher a connu à sa façon une problématique analogue. Voilà pourquoi nous avons été amenés à tenter d'écrire – fût-ce partiellement – un chapitre de l'histoire de la traduction européenne et un chapitre de l'histoire de la culture allemande. Chapitre particulièrement lourd de sens, puisque nous y reconnaissons des choix qui sont les nôtres, même si notre champ culturel s'est transformé ¹. Ce travail « historique » est lui-même au service d'un certain *combat*

1. Voir notre Conclusion.

culturel où doivent s'affirmer à la fois la spécificité de la traduction et le refus d'une certaine tradition littéraire moderne. La traduction mériterait son séculaire statut ancillaire si elle ne devenait pas enfin un acte de décentrement créateur conscient de lui-même.

Il nous reste à signaler les études auxquelles cet essai est le plus redevable. Il n'existe à notre connaissance aucune étude d'ensemble sur les traductions et les théories de la traduction des Romantiques. Tout au plus trouve-t-on quelques monographies consacrées à des traductions de L. Tieck et d'A. W. Schlegel. Certaines thèses universitaires allemandes étudient parfois le rapport de tel ou tel Romantique à une littérature étrangère, mais sans jamais aborder de front la question de la nature, de la finalité et du sens des traductions qu'il a pu en donner¹. Les rares ouvrages consacrés en Allemagne à la théorie romantique du langage constatent bien l'importance qu'a pour elle la traduction, mais n'en offrent aucune analyse dépassant le niveau d'une paraphrase. Il en va pratiquement de même pour Goethe. Les traductions de Hölderlin, par contre, ont été soigneusement étudiées (tout au moins celles du grec), notamment par F. Beissner et W. Schadewaldt.

Le seul auteur à avoir pleinement mesuré l'importance du sujet et à l'avoir situé dans le cadre d'ensemble de la réflexion romantique reste Walter Benjamin dans *Der Begriff der Kunst-kritik in der deutschen Romantik*, l'ouvrage peut-être le plus pénétrant jamais écrit sur l'*Athenäum* :

À côté de la traduction de Shakespeare, l'œuvre romantique durable des Romantiques consiste à avoir annexé à la littérature allemande les

1. Ce qui montre combien le thème de la traduction reste culturellement et idéologiquement occulté. Cf. cependant A. Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg, 1969.

formes artistiques romanes. Leur effort était dirigé, en pleine conscience, vers l'appropriation, le développement et la purification de ces formes. Mais leur rapport avec celles-ci était tout à fait différent de celui des générations précédentes. Les Romantiques ne concevaient pas, comme l'*Aufklärung*, la forme comme une règle esthétique de l'art, et le fait de s'y soumettre comme la précondition nécessaire pour que l'œuvre exerce un effet distrayant ou sublime. La forme, pour eux, n'était pas une règle, et ne dépendait pas non plus de règles. Cette conception, sans laquelle les traductions de l'italien, de l'espagnol et du portugais d'A. W. Schlegel, réellement importantes, seraient impensables a été philosophiquement développée par son frère ¹.

Ailleurs, dans *La Tâche du traducteur*, W. Benjamin évoque également les Romantiques :

[...] ils ont possédé, avant d'autres, un discernement quant à cette vie des œuvres dont la traduction est un témoignage très éminent. Certes, ils ne lui ont guère reconnu ce rôle, et toute leur attention s'est portée bien plutôt sur la critique, laquelle représente aussi, mais à un moindre degré, un élément dans la survie des œuvres. Cependant, bien qu'ils n'aient guère pu étudier la traduction sur un mode théorique, leur œuvre importante de traducteurs n'allait pas sans un sentiment de l'essence et de la dignité de cette forme ².

Même si Benjamin sous-estime la valeur des rares textes que les Romantiques ont consacrés à la traduction, il n'en reste pas moins qu'il a très exactement circonscrit la place qu'elle occupe chez eux. En outre, sa propre vision de la traduction peut être considérée comme une radicalisation des intuitions de Novalis et de F. Schlegel.

Nous avons également utilisé les travaux de P. Szondi, de B. Alemann, de M. Thalmann, de Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy sur la pensée romantique. En ce qui concerne Novalis et F. Schlegel, nous avons repris partiellement les

1. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 76.

2. Walter Benjamin, *Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, Denoël, Paris, 1971, p. 268-269.

réflexions d'un texte personnel antérieur, les *Lettres à Fouad El Etr sur le Romantisme allemand*.

Parmi les ouvrages consacrés à la problématique de la traduction et de la littérature, nous reconnaissons une particulière affinité avec ceux de Mikhaïl Bakhtine. *After Babel*, de George Steiner, est, par son ampleur et l'abondance de ses informations, un ouvrage de base fondamental sur la traduction, même si l'on ne partage pas ses conclusions théoriques. Enfin, le recueil de textes publié par H. J. Störig, *Das Problem des Übersetzens*, donne une excellente vue d'ensemble sur les théories de la traduction en Allemagne de Luther jusqu'à nos jours ¹.

Dans le cadre avant tout théorique de notre travail, nous avons dû renoncer, à de rares exceptions près, à une analyse concrète des traductions des Romantiques et de leurs contemporains. Cette analyse aurait exigé, pour être pertinente, plus d'espace que celui dont nous disposions ici.

1. Depuis que ces lignes ont été écrites a eu lieu en 1982 à Marbach (Allemagne fédérale) une remarquable exposition intitulée *Die Weltliteratur – Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*, « La littérature mondiale – le plaisir de traduire au siècle de Goethe », organisée par la Deutsche Schillergesellschaft. Le catalogue de cette exposition (700 pages) rassemble, outre une iconographie abondante, la quasi-totalité des documents disponibles sur la pratique de la traduction dans la période que nous étudions ici. C'est un ouvrage de base désormais indispensable pour tout travail sur la traduction dans l'Allemagne romantique et classique.

Luther
ou La traduction comme fondation

C'est pourquoi le chef-d'œuvre de la prose allemande est à juste titre le chef-d'œuvre de son plus grand prédicateur : la Bible fut jusqu'à présent le meilleur livre allemand.

F. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*,
Aubier-Montaigne, Paris, 1951, p. 192.

Dans ses *Notes et réflexions pour une meilleure compréhension du Divan occidental-oriental*, Goethe observe :

Comme l'Allemand fait sans cesse de nouveaux progrès sur l'Orient par des traductions, nous nous trouvons amenés à présenter ici quelques remarques qui ne sont pas nouvelles, mais qu'on ne saurait assez répéter.

Il y a trois sortes de traductions. La première nous fait connaître l'étranger dans notre sens à nous ; pour cela rien de mieux que la simple traduction en prose. En effet, comme la prose supprime toutes les particularités de chaque poésie nationale et rabaisse à un même niveau commun même l'enthousiasme poétique, elle rend au début les plus grands services en ce qu'elle nous surprend au milieu de notre vie domestique nationale, de notre existence privée commune en nous montrant les mérites éminents de l'étranger et nous apporte une véritable édification en nous élevant au-dessus de nous-mêmes sans que nous sachions comment cela se fait. La traduction de la Bible de Luther produira toujours cet effet ¹.

1. *Le Divan occidental-oriental*, Aubier-Montaigne, Paris, 1963, p. 430.

À cette observation fait exactement écho un texte de *Poésie et vérité* :

Le fait que cet homme remarquable [Luther] nous ait transmis comme d'un seul jet une œuvre conçue dans les styles les plus divers et son ton poétique, historique, impétueux et didactique, a plus favorisé la religion que s'il avait voulu reproduire dans le détail les particularités de l'original. En vain s'est-on efforcé de rendre accessibles dans leur forme poétique le livre de Job, les Psaumes et autres chants. Pour la masse sur laquelle on doit agir, une traduction simple reste ce qu'il y a de mieux. Ces traductions critiques qui rivalisent avec l'original ne servent en vérité qu'à occuper les érudits entre eux ¹.

Ce jugement de Goethe, partagé en gros par toute la tradition allemande, concerne avant tout la signification historique de la traduction luthérienne. En renonçant à faire une « traduction critique » attachée aux « particularités de l'original », Luther a su créer une œuvre accessible au peuple allemand, susceptible de fournir une base solide au nouveau sentiment religieux, celui de la Réforme. C'est évidemment de cela qu'il s'agissait avec la Bible. Dans quelle mesure cette appréciation correspond-elle à la réalité du travail de Luther?

De 1521 à 1534, celui-ci travaille avec une équipe d'érudits à sa traduction, en recourant simultanément à la version latine et à la version grecque, ainsi que parfois à l'original hébreu. Il existait à cette époque d'autres traductions allemandes de la Bible — la première étant parue en 1475 —, mais elles fourmillaient de latinismes. Luther, lui, vise d'emblée la germanisation, la *Verdeutschung*, des textes sacrés. Cette visée est très explicitement énoncée dans un texte polémique, *L'Art de traduire et l'intercession des Saints*, dans lequel il défend sa traduction et ses principes contre ceux qui prétendent que

1. *Dichtung und Wahrheit*, Art. Ged. Ausgabe, Bd 10, p. 540.

le texte [de la Bible] a été modifié en beaucoup d'endroits ou même altéré,

ce qui aurait provoqué

chez beaucoup de simples chrétiens, et même parmi les érudits qui ne connaissent pas les langues hébraïque et grecque, indignation et horreur ¹.

À propos d'un point de détail, l'adjonction d'un « seulement » dans un texte de saint Paul, qui ne se trouve ni dans la version latine ni dans le texte grec, Luther déclare :

J'ai voulu parler allemand, et non pas latin ni grec, puisque j'avais entrepris de parler allemand dans la traduction. Mais l'usage de notre langue allemande implique que, lorsqu'on parle de deux choses dont on affirme l'une en niant l'autre, on emploie le mot *solum*, seulement, à côté du mot « pas » ou « aucun » [...] Et ainsi de suite, de manière constante, dans l'usage quotidien ².

Cette discussion renvoie à un propos plus général : il s'agit d'offrir à la communauté des croyants un texte en bon allemand. Mais que signifie, à l'époque de Luther, le *bon* allemand ? À coup sûr pas un allemand qui obéirait à des règles et à des canons prédéterminés. Il ne peut s'agir que de l'allemand des dialectes, des *Mundarten*. Un peu plus loin, dans le même texte, Luther est très clair là-dessus :

Car ce ne sont pas les lettres de la langue latine qu'il faut scruter pour savoir comment on doit parler allemand, comme le font ces ânes ; mais il faut interroger la mère dans sa maison, les enfants dans les rues, l'homme du commun sur le marché, et considérer leur bouche pour savoir comment ils parlent, afin de traduire d'après cela ; alors ils comprennent et remarquent que l'on parle allemand avec eux ².

1. Luther, *Œuvres*, t. VI, Labor et Fides, Genève, 1964, p. 190.

2. *Ibid.*, p. 195.

Traduire, donc, à l'écoute du parler populaire, du parler de tous les jours, pour que la Bible puisse être entendue. Le bon allemand est celui du peuple. Mais le peuple parle une infinité d'allemands. Il s'agit donc de traduire dans un allemand qui s'élève d'une certaine manière au-dessus de la multiplicité des *Mundarten* sans pour autant les renier ou les écraser. D'où la double tentative de Luther : traduire dans un allemand qui *a priori* ne peut être que local, le sien, le *Hochdeutsch*, mais élever, dans le processus même de la traduction, cet allemand local à un allemand commun, à une *lingua franca*. Pour que cet allemand ne devienne pas à son tour une langue coupée du peuple, il doit conserver en lui quelque chose des *Mundarten* et des modes généraux d'expression des parlers populaires. On aura donc à la fois l'emploi constant et délibéré d'une langue très orale, chargée d'images, de locutions, de tournures, et un subtil travail d'épuration, de dédialectalisation de cette langue. Ainsi Luther par exemple traduit-il la parole du Christ « *ex abundantia cordis os loquitur* » (Matth. 12 : 34), non par « de la surabondance du cœur la bouche parle », car cela, « aucun Allemand ne peut le dire ¹ », mais par : « Lorsque quelqu'un a le cœur plein, cela lui déborde de la bouche ¹. » « La mère dans la maison et l'homme du commun parlent ainsi ¹. » Ni latin, ni pur dialecte, mais un parler populaire généralisé. Opération difficile, confesse Luther,

car les lettres latines empêchent, dans une très grande mesure, de parler un bon allemand ¹.

Difficile, mais apparemment réussie : dès sa parution, la Bible luthérienne fait sensation malgré toutes les critiques. Les rééditions se succèdent. Très vite, le peuple auquel elle était destinée en apprend des passages par cœur et l'intègre à son

1. *Ibid.*, p. 195-196.

patrimoine. Dès le début, elle devient la pierre angulaire de la Réforme en Allemagne, comme Goethe l'a bien observé. Mais elle est plus que cela encore : en transformant le *Hochdeutsch* en *lingua franca*, elle en fait pour des siècles le médium de l'allemand écrit. Dans la traduction luthérienne se joue une première et décisive auto-affirmation de l'allemand littéraire. Grand « réformateur », Luther est désormais considéré comme un écrivain, comme un créateur de langue, et c'est ainsi que Herder et Klopstock le célèbrent.

Voyons de plus près de quoi il s'agit dans la *Verdeutschung* parce que cela est susceptible d'éclairer les problématiques de la traduction qui vont culminer à la fin du XVIII^e siècle avec les théories goethéennes, romantiques, et surtout avec les traductions du grec de Hölderlin. Ce que Luther écarte avec violence, c'est le *latin* en tant que médium officiel de l'Église romaine et, plus généralement, de l'écrit. Nous sommes ici confrontés à un phénomène propre au XVI^e siècle (à la Réforme et à la Renaissance), et que Bakhtine a excellemment décrit dans son ouvrage sur Rabelais :

Une orientation mutuelle, une interaction, un éclairage réciproque des langues s'effectuaient. Les langues fixaient directement et intensément leurs visages mutuels : chacune se reconnaissait elle-même, ses possibilités comme ses limites, à la lumière de l'autre. Cette *délimitation des langues* se faisait sentir par rapport à chaque chose, chaque notion, chaque point de vue¹.

La délimitation dont parle Bakhtine concerne évidemment, dans le cas qui nous occupe, l'affrontement de l'allemand et du latin. Mais elle concerne en même temps

le territoire intérieur des langues populaires nationales. Car la langue nationale unique n'existe pas encore. Au cours du processus de passage de toute l'idéologie aux langues nationales, et de création d'un nouveau système de langue littéraire unique, s'amorçait une *orientation mutuelle*

1. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, Gallimard, Paris, 1970, p. 461.

intensive des dialectes à l'intérieur des langues nationales [...] Toutefois, les choses ne se limitaient pas à l'orientation réciproque des dialectes. La langue nationale, devenant la langue des idées et de la littérature, devait fatalement entrer en contact substantiel avec d'autres langues nationales ¹.

Ici, Bakhtine souligne tout à fait logiquement

l'immense importance des *traductions* dans ce processus [...] On connaît la place exceptionnelle qu'elles occupent dans la vie littéraire et linguistique du xvi^e siècle [...] De plus, il fallait traduire en une langue qui n'était pas encore toute prête, mais en voie de formation. Ce faisant, la langue se formait ².

C'est bien ce qui se produit avec la Bible de Luther. De fait, l'espace de jeu décrit par Bakhtine est européen, même si son livre s'attache à la littérature française. Mais aucune traduction française de l'époque – le rôle relativement secondaire attribué aux traductions par Du Bellay dans sa *Défense et Illustration de la langue française* le montre bien – ne saurait assumer la fonction fondatrice de la Bible luthérienne. Car il n'existe en France aucune œuvre qui, à elle seule, puisse jouer le rôle d'une fondation du français littéraire et national. Nous n'avons pas de *Divine Comédie*. Si la Bible de Luther joue ce rôle, c'est parce qu'elle se veut une *Verdeutschung* des Écritures liée historiquement à un vaste mouvement de reformulation de la foi, de renouvellement du rapport aux textes sacrés, de réinterprétation radicale des Testaments, ainsi qu'à une affirmation religieuse nationale face à l'« impérialisme » de Rome. Inversement, ce mouvement n'acquiert toute sa force que par l'existence effective d'une Bible « germanisée » et accessible à tous. Il y a là une conjoncture historique et culturelle décisive, qui instaure en Allemagne une véritable césure : il y a désormais *un avant- et un après-Luther*, non seulement religieusement et

1. *Ibid.*, p. 464.

2. *Ibid.*, p. 466.

politiquement, mais *littérairement*¹. La redécouverte du passé littéraire pré-luthérien à partir de Herder et des Romantiques ne remettra pas en cause, et Goethe dans le texte cité plus haut s'en rend parfaitement compte, cette césure : pour lire les *Nibelungen* ou Maître Eckart, il faut aux Allemands des intra-traductions, ce dont n'ont pas besoin les Italiens pour lire Dante, pourtant contemporain de Maître Eckart.

Que la fondation et la formation de l'allemand littéraire commun aient eu lieu par le biais d'une traduction, voilà qui permet de comprendre pourquoi va exister en Allemagne une *tradition de la traduction* pour laquelle celle-ci est création, transmission et élargissement de la langue, fondation d'un *Sprachraum*, d'un espace linguistique propre. Et ce n'est certainement pas un hasard si les Romantiques lieront leurs théories de la littérature, de la critique et de la traduction à une théorie de la Bible, à une « méthode universelle de bibliification² ».

Dans son essai *Die Schrift und Luther*, Franz Rosenzweig, qui a travaillé avec Martin Buber à une nouvelle *Verdeutschung* de la Bible, conforme aux besoins de la foi au xx^e siècle, a remarquablement dégagé la signification de la traduction de Luther pour la culture, la langue et la littérature allemandes. Nous nous permettrons de citer un assez long passage de son texte :

1. « La création de l'allemand écrit a eu lieu en étroite association avec la traduction de la Bible par Luther » (Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, Paris, 1955, p. 301).

2. Novalis à F. Schlegel, le 7 novembre 1798 : « L'un des exemples les plus frappants de notre synorganisation et synévolution intérieures se trouve dans ta lettre. Tu me parles de ton projet de Bible, et dans mes études de la science en général [...] je suis arrivé aussi à l'idée de la Bible – de la Bible comme l'*idéal* de tout livre. Développée, la théorie de la Bible donne la théorie de l'écriture ou de la formation des mots en général – qui est en même temps la doctrine de la construction symbolique et indirecte de l'esprit créateur [...] Toute mon activité [...] ne doit être rien d'autre qu'une critique du projet de Bible – un essai d'une méthode universelle de bibliification » (éd. Wasmuth, *Briefe und Dokumente*, p. 404).

Les langues peuvent pendant des siècles être accompagnées de l'écrit, sans qu'il surgisse ce qu'on désigne avec la très curieuse expression de « langue écrite » [...] Il vient un jour, dans la vie des peuples, un moment où l'écriture, de servante de la langue, devient sa maîtresse. Et ce moment arrive quand un contenu qui embrasse toute la vie du peuple se trouve coulé dans l'écrit, quand, donc, il y a pour la première fois un livre « que chacun doit avoir lu ». À partir de ce moment, la langue ne peut plus aller de l'avant de façon naturelle [...] Et c'est un fait que le tempo de développement de la langue est désormais plus alourdi qu'avant. Nous comprenons aujourd'hui encore, en gros, l'allemand de Luther, si nous l'orthographions de façon moderne. Par contre, il nous serait très difficile de lire la littérature qui lui est contemporaine, dans la mesure où elle n'a pas été influencée par lui [...]

[...] Cette domination d'un livre sur la langue ne signifie évidemment pas que le développement de celle-ci soit arrêté. Il est néanmoins énormément ralenti [...]

[...] La problématique du Livre classique et fondateur d'une langue écrite est encore accrue par le fait qu'il s'agit d'une traduction. Car, pour les traductions, vaut la loi d'une unicité qui est liée ici avec cette unicité de l'instant classique de l'histoire du langage. Chaque grande œuvre d'une langue, d'une certaine façon, ne peut être traduite qu'une fois dans une autre langue. Il existe dans l'histoire de la traduction un mouvement tout à fait typique. Au début, on n'a, pêle-mêle, que des traductions interlinéaires sans prétention qui ne veulent être qu'une aide pour la lecture de l'original, et de libres élaborations, de libres reformulations, désirant transmettre au lecteur le sens de l'original ou ce qu'elles considèrent comme tel [...] Puis un beau jour arrive le miracle des noces des deux esprits de la langue. Cela n'arrive point sans préparation. C'est seulement quand le peuple destinataire, par l'effet de sa propre nostalgie et par son expression propre, vient à la rencontre [...] de l'œuvre étrangère, quand, donc, la réception de celle-ci ne se produit pas par curiosité, par intérêt, par impulsion culturelle ou même par plaisir esthétique, mais dans le cadre d'un ample mouvement historique, que le temps d'un tel *hiéros gamos*, de telles noces sacrées est venu. Ainsi du Shakespeare de Schlegel, dans les années où Schiller veut créer un théâtre propre pour les Allemands; ainsi de l'Homère de Voss, quand Goethe se rapproche des formes antiques [...] Ainsi le livre étranger devient-il un livre propre [...] Cet immense pas dans l'unification de la Babel des peuples n'est pas dû au traducteur individuel; c'est un fruit mûri par la vie du peuple sous l'égide de la constellation d'un moment historique tout à fait unique. Moment qui ne

peut se répéter. Le moment de l'histoire d'un peuple ne revient pas, parce qu'il n'a pas besoin de se répéter; dans les limites qui seules entrent ici en ligne de compte, celles de l'horizon d'un présent national déterminé, il est immortel. Aussi longtemps que le lien de ce présent avec le passé n'est pas brisé de manière catastrophique [...] reste homérique pour le peuple allemand ce que Voss a fait d'Homère, et biblique ce que Luther a fait de la Bible. Aucune nouvelle tentative de traduction ne peut atteindre cette signification nationale [...] La nouvelle traduction d'Homère peut certes être bien meilleure que celle de Voss, mais elle ne constitue pas, elle ne peut constituer un événement historico-mondial; elle peut seulement chercher à obtenir les lauriers que lui décerne l'esprit de son propre peuple, non ceux que lui décerne l'esprit du monde, qui ne sont décernés et ne peuvent l'être qu'une fois, parce que le tournoi du monde ne peut avoir lieu qu'une fois, à la différence de ces jeux d'entraînement des peuples et des hommes qui se déroulent tous les ans ou tous les jours ¹.

Cet important texte soulève de nombreuses questions. Rosenzweig lie l'unicité historique d'une traduction – dans ce cas, celle de Luther – à la notion vaguement hégélienne d'*esprit du monde*. Si l'on prend le cas de Luther, il n'est sans doute pas besoin de recourir à cette notion spéculative : l'historicité de sa traduction est évidemment liée à des facteurs religieux, nationaux et linguistiques précis. Mais le texte de Rosenzweig a le mérite immense de soulever le problème de l'*historicité générale de la traduction*. En effet, l'historicité d'une œuvre est chose, sinon évidente, du moins indiscutée. L'œuvre d'Homère est historique, en ce sens que l'histoire grecque (et pas seulement l'histoire de la littérature grecque) est impensable sans elle. Il en va de même pour celle d'un Dante. Encore s'agit-il ici de l'historicité qui concerne certains espaces culturels et linguistiques nationaux. Mais ces œuvres sont également historiques au niveau de l'espace occidental dans son ensemble, et même au-delà : elles constituent ce qu'on appelle la « littérature universelle ». Universelles, ces œuvres n'auraient certes pu l'être

1. In Störig, *op. cit.*, p. 199-203.

sans la médiation de la traduction. Mais observons deux choses. Premièrement, c'est parce qu'elles étaient déjà *potentiellement* universelles qu'elles ont été universellement traduites. Cela veut dire : elles portaient déjà en elles, au niveau de leur forme et de leur contenu, leur propre traduisibilité. L'œuvre d'un Kafka, au ^{xx}e siècle, a une valeur universelle, et elle a été traduite presque partout. Mais – deuxièmement –, cela ne veut pas dire que les traductions de ces œuvres soient elles-mêmes historiques. L'influence de Kafka en France, par exemple, n'a pas dépendu d'une traduction qui se soit fait remarquer par elle-même, c'est-à-dire comme une *œuvre* propre. On peut en dire autant de la traduction d'un Joyce ou d'un Dostoïevski. Dans ces conditions, il convient d'appeler *traduction historique* celle qui fait époque en tant que traduction, celle où la traduction apparaît *comme telle* et accède ainsi, étrangement, au rang d'une œuvre, et non plus à celui d'humble médiation d'un texte lui-même historique. Ou encore : la traduction d'un texte essentiel, gros d'histoire, n'est pas forcément elle-même historique. Il faut donc distinguer entre l'*historicité générale* de la traduction, son rôle d'inapparente médiation qui contribue bien évidemment au mouvement de l'histoire, et ces traductions, relativement rares, qui, par leur opération même, s'avèrent elles-mêmes grosses d'histoire. Ce sont effectivement, comme le dit Rosenzweig, des traductions uniques, ce qui n'empêche pas qu'il puisse y avoir d'autres traductions (elles-mêmes uniques ou non) de leurs originaux. C'est bien à ce type de traduction qu'appartiennent en Allemagne la Bible de Luther, l'Homère de Voss, le Sophocle et le Pindare de Hölderlin, le Shakespeare d'A. W. Schlegel et le *Don Quichotte* de Tieck. Mais on ne peut dire seulement que ces traductions « venaient à leur heure » (pour Hölderlin, ce n'était pas le cas), puisque les traductions simplement médiatrices, elles aussi, ne peuvent venir qu'à leur heure – en vertu de cette sélectivité propre aux cultures qui rend impossible toute omnitranslation. De plus, dans le cas

des traductions allemandes citées, il est intéressant de noter qu'il s'agissait de *retraductions* : de toutes ces œuvres, il existait déjà de nombreuses traductions, d'un niveau souvent excellent. Certes, c'est à partir d'un sol historique précis que les nouvelles traductions surgissent : la reformulation du rapport à la Bible et à la foi révélée (Luther), l'approfondissement du rapport aux Grecs (Voss, Hölderlin), l'ouverture aux littératures anglaises et ibériques (A. W. Schlegel et Tieck). Elles ne pouvaient exister que sur un tel sol. L'approfondissement du rapport déjà existant aux œuvres étrangères exigeait de nouvelles traductions. Mais il s'agit là d'une vision quelque peu déterministe, car on peut aussi considérer ces traductions comme cette *nouveauté imprévisible et incalculable* qui est l'essence du véritable événement historique. Il semble que de telles traductions ne puissent surgir que comme des retraductions : dépassant l'horizon de la simple communication interculturelle opérée par les traductions médiatrices, elles manifestent *le pur pouvoir historique de la traduction comme telle*, qui ne se confond pas avec le pouvoir historique des traductions en général. À un moment donné, c'est comme si le rapport historique avec une autre culture, une autre œuvre, passait brusquement par le seul biais de la traduction. Il n'en va pas obligatoirement ainsi, et par exemple (nous y reviendrons) le profond rapport que la culture française classique entretient avec l'Antiquité présuppose certes une grande masse de traductions – celles qui ont été faites aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles –, mais nullement une traduction en particulier. Même pas le *Plutarque* d'Amyot. Le propre de la culture allemande, c'est peut-être d'avoir expérimenté à plusieurs reprises ce pouvoir unique de la traduction. Et c'est ce qui s'est produit pour la première fois avec Luther.

À cet égard, il peut longtemps paraître secondaire de savoir quelles sont, notamment par rapport au texte hébreu, les limites de sa *Verdeutschung*. Celles-ci, d'ailleurs, ne sont devenues évidentes qu'au *xx^e* siècle, avec l'ensemble des réinterprétations,

des relectures et des retraductions des Évangiles et de l'Ancien Testament. Comme le souligne Rosenzweig – mais cela était déjà indiqué par l'exemple de traduction cité plus haut –, Luther, tout en recourant certes au texte hébraïque, travaille en fin de compte à partir de la version latine :

Tout en étudiant le sens du texte hébreu, il n'a cependant pas pensé en hébreu, mais en latin ¹.

Et cela est inévitable, puisque c'est le latin, et non l'hébreu, qui constitue l'horizon linguistique, religieux et culturel de la pensée luthérienne. Toutefois, la *Verdeutschung*, en opérant la délimitation de l'allemand et du latin, ne procède pas à une simple germanisation au sens où, par exemple, nous parlerions aujourd'hui dépréciativement de la « francisation » d'un texte étranger. Cela est d'autant plus impossible que, dans le cas d'une traduction religieuse comme celle de la Bible, et d'un mouvement de retour aux « sources » comme le protestantisme, l'original hébreu ne peut pas purement et simplement être laissé de côté. Le recours à l'hébreu a plutôt ici la fonction de renforcer l'efficacité du mouvement de « réforme ». Même s'il est loin de déterminer toute l'entreprise luthérienne, il nuance la *Verdeutschung* et lui donne une originalité supplémentaire. Luther sait bien qu'ouvrir à la communauté des croyants la parole biblique, c'est à la fois leur donner cette parole dans le langage de la « femme à la maison », des « enfants dans les rues » et de l'« homme du commun au marché », et *leur transmettre le parler propre de la Bible*, c'est-à-dire le parler hébreu, qui exige que soient parfois bousculés les cadres de l'allemand :

Pourtant [...] je ne me suis pas détaché trop librement des lettres, mais j'ai pris grand-peine avec les aides de veiller dans l'examen d'un passage,

1. In Störig, *op. cit.*, p. 215.

à rester aussi près que possible de ces lettres sans m'en éloigner trop librement. Ainsi, lorsque Christ dit dans Jean VI (6 : 27) : Dieu le Père a scellé celui-ci, ç'aurait été un meilleur allemand que de dire : Dieu le Père a marqué celui-ci, ou bien : Dieu le Père a désigné celui-ci. Mais j'ai préféré porter atteinte à la langue allemande plutôt que de m'éloigner du mot. Ah! Traduire n'est pas un art pour tout un chacun comme le pensent les saints insensés; il faut, pour cela, un cœur vraiment pieux, fidèle, zélé, prudent, chrétien, savant, expérimenté, exercé. C'est pourquoi je tiens qu'aucun faux chrétien ni aucun esprit sectaire ne peuvent traduire fidèlement ¹.

Ailleurs, Luther écrit à propos de sa traduction des *Psaumes* :

Encore une fois, nous avons de temps en temps traduit directement les mots, bien qu'il aurait été possible de les rendre différemment et plus clairement [...] C'est pourquoi nous devons [...] garder de tels mots, les acclimater, et laisser à la langue hébraïque de l'espace, là où elle fait mieux que ne peut le faire notre allemand ².

Dans le même texte, il aborde le problème du « sens » et de la « lettre » d'une manière plus générale, et déclare avoir

parfois gardé rigidement les mots, parfois conservé seulement le sens ³.

Il y a là une allusion directe à saint Jérôme, le traducteur de la Vulgate, pour lequel il ne s'agissait dans la traduction des Écritures que d'une restitution du sens. Règle que Cicéron et les poètes latins, dit-il dans sa *Lettre à Pammachius*, avaient déjà amplement instituée :

1. Luther, *op. cit.*, p. 198.

2. In Störig, *op. cit.*, p. 196-197. Moïse Mendelssohn écrit en 1783 à propos de sa traduction des *Psaumes* : « Je me suis si peu complu à l'innovation que je m'en suis même tenu, en ce qui concerne le langage, plus au D^r Luther qu'à des traducteurs ultérieurs. Là où celui-ci a traduit exactement, il me semble avoir aussi germanisé avec bonheur; et je n'ai même pas craint les tournures hébraïques qu'il a parfois introduites dans le langage; même si elles ne sont peut-être pas de l'authentique allemand » (in : *Die Lust....* p. 127).

3. In Rosenzweig, *op. cit.*, p. 196.

Non seulement j'avoue, mais je reconnais bien clairement qu'en traduisant les Saintes Écritures du grec [...] je n'ai pas traduit mot à mot, mais sens à sens ¹.

Saint Jérôme et sa traduction restent l'horizon de la Bible luthérienne, mais celle-ci entend néanmoins laisser à la langue hébraïque « de la place ». La *Verdeutschung* paraît donc osciller entre plusieurs modes de traduction. Il faut employer ici le terme de *mode*, puisqu'il ne s'agit avec Luther ni d'un ensemble de règles empiriques, comme dans *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* d'Estienne Dolet, traité écrit à peu près à la même époque, ni d'une *méthode* au sens d'une définition systématique des types de traduction, comme dans l'essai de Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* ². Ne pas choisir entre la littéralité et la liberté, le « sens » et la « lettre », le latin et l'hébreu, ne signifie pas un flottement méthodologique, mais la perception des apories fondamentales de la traduction, et l'intuition de ce qu'il est possible et nécessaire de faire à un moment historique donné.

Telle quelle, la traduction luthérienne ouvre un double horizon : celui, historico-culturel, que nous avons évoqué plus haut, et celui, plus limité, des futures traductions allemandes et de leur sens. Aucune traduction d'une œuvre et d'une langue étrangères, après Luther, ne pourra être faite sans une quelconque référence à sa traduction de la Bible, fût-ce pour s'écarter de ses principes et tenter de les dépasser. De cela, Voss, Goethe et Hölderlin prendront l'exacte mesure. Si la Bible luthérienne instaure une césure dans l'histoire de la langue, de la culture et des lettres allemandes, elle en instaure également une dans le domaine des traductions. *Elle suggère en outre que la formation et le développement d'une culture propre et nationale peuvent et*

1. Lettre à Pammachius, in Störig, *op. cit.*, p. 3.

2. Voir notre Chapitre 10.

doivent passer par la traduction, c'est-à-dire par un rapport intensif et délibéré à l'étranger¹.

Affirmation qui peut paraître, et est partiellement, d'une grande banalité. Du moins avons-nous l'habitude de la considérer comme telle. Mais une chose est d'estimer que, pour son propre développement, de quelque ordre qu'il soit, il est bon de « frotter sa cervelle à celle d'autrui » (Montaigne), autre chose est de penser que tout rapport à soi et au « propre » passe radicalement par le rapport à l'autre et à l'étranger, à telle enseigne que c'est par une telle *aliénation*, au sens le plus strict du terme, qu'un rapport à soi est possible. Sur le plan psychologique, on retrouverait effectivement là la démarche mentale de maints traducteurs, celle qu'André Gide a un jour formulée dans un entretien avec Walter Benjamin :

C'est le fait justement de m'être écarté de ma langue maternelle qui m'avait fourni l'élan nécessaire pour maîtriser une langue étrangère. Dans l'apprentissage des langues, ce qui compte le plus n'est pas ce qu'on apprend, le décisif est d'abandonner la sienne. De la sorte seulement, ensuite, on la comprend à fond [...] Ce n'est qu'en quittant une chose que nous la nommons².

Mais les choses acquièrent un tour particulier quand cette loi quitte le plan psychologique pour s'appliquer au plan historico-culturel. De plus, la démesure du passage par l'étran-

1. Nous verrons dans notre chapitre sur Hölderlin comment ce dernier, très profondément, se rattache à Luther à la fois dans son œuvre de poète et dans son œuvre de traducteur. Herder, Klopstock et A. W. Schlegel font également référence à la Bible de Luther, mais c'est seulement Hölderlin qui a su, d'une certaine manière, reprendre le travail que Luther avait accompli *comme traducteur* sur l'allemand. Le rapport d'un Nietzsche à la langue allemande – en tant que penseur *polémique* – n'est guère pensable également sans un long commerce avec Luther. Le rapport de ce penseur avec les langues étrangères – au premier chef avec le français et l'italien – montre aussi que, comme Hölderlin, il cherche dans une certaine « épreuve » des langues étrangères la vérité de sa propre langue. Il lui manque certes l'autre pôle, c'est-à-dire l'enracinement dans ce que Hölderlin appelle le « natal », ou Luther la langue de la « femme à la maison » ou de l'« homme du commun au marché ».

2. *Mythe et violence*, « André Gide », p. 281.

ger fait planer la menace perpétuelle, au niveau d'un individu aussi bien qu'à celui d'un peuple et d'une histoire, de la perte de l'identité propre. Ce qui est ici alors en question, ce n'est pas tant cette loi que le point où elle franchit ses propres limites sans se transformer pour autant en rapport véritable avec l'Autre. Et c'est cela qui semble parfois se produire dans la culture allemande : quand la « flexibilité » tant louée par Goethe et A. W. Schlegel (celle de la langue pour le premier, du caractère allemand pour le second) se transforme en *pouvoir illimité et protéique de verser dans l'altérité*. Ce pouvoir est attesté, au début du XIX^e siècle, par le développement prodigieux de la philologie, de la critique littéraire, des études comparatistes, de l'herméneutique et naturellement des traductions. Littérairement, des auteurs comme Tieck, Jean Paul et Goethe font preuve de la même dangereuse « flexibilité » (dans le vocabulaire de l'époque, on parle volontiers de « versatilité » pour désigner cette agilité mentale et culturelle, sans donner un sens péjoratif à ce terme). Ce mouvement, très productif culturellement, part du paradoxe, apparent ou non, selon lequel plus une communauté s'ouvre à ce qui n'est pas elle, plus elle a accès à elle-même. Dans ses *Inactuelles*, Nietzsche considérera que ce qu'il résume par l'expression « sens historique » est un véritable désastre — le désastre du XIX^e siècle européen¹.

1. Prise de position qui reste toujours digne d'attention : l'essor actuel de l'« histoire des mentalités », c'est-à-dire des soubassements matériels, sociaux et culturels de notre société, et plus particulièrement de son passé *oral*, au moment même où ces soubassements, avec l'oralité, semblent s'effondrer radicalement, amène à se poser la question : de quoi s'agit-il ici ? D'une nostalgie ? D'une recherche des origines ? D'un enterrement solennel de valeurs considérées comme attachantes, mais périmées ? Quelle position les historiens du passé oral prennent-ils par rapport à notre présent, et par rapport à la possible défense des cultures populaires ? La même question se poserait à propos de l'ethnologie. Il y a là un processus extrêmement important, qui n'est pas étranger, loin de là, aux intérêts propres d'une théorie historique et culturelle de la traduction. Et le Romantisme allemand et français a connu lui aussi, à sa manière, cet ensemble de questions. Nietzsche a vu dans cette « faculté caméléonesque » qu'est le « sens historique » un péril vital : il a tenté de renverser la situation en en faisant un

Il est évident qu'un esprit aussi « versatile » que F. Schlegel avait parfaitement conscience de la nature de ce rapport. Dans ses fragments, il évoque deux peuples de traducteurs, les Romains et les Arabes, et ce qui les distingue à cet égard. Les Romains se sont constitué une langue et une littérature sur la base d'un immense travail de traduction des Grecs, de symbiose, de syncrétisme et d'annexion : il suffit de penser à un auteur comme Plaute. Les Arabes, eux, selon F. Schlegel, procédaient autrement :

Leur manie de détruire ou jeter les originaux, une fois la traduction faite, caractérise l'esprit de leur philosophie. Pour cela même ils étaient peut-être infiniment plus cultivés mais avec toute leur culture nettement plus barbares que les Européens du Moyen Âge. Barbare est en effet ce qui est à la fois anti-classique et anti-progressif¹.

En effet, le fait de brûler les originaux – un acte d'une complexité insondable, presque mythique – a un double effet : celui de supprimer tout rapport à une littérature considérée comme modèle historique (l'« anti-classique ») et de rendre impossible toute re-traduction (alors que toute traduction implique sa retraduction, c'est-à-dire une « progressivité »).

De la sorte, à partir du précédent historique qu'est la Bible luthérienne, tout un faisceau de questions se posent à la culture allemande, qui concernent son essence même : que sommes-nous, si nous sommes un peuple de traducteurs ? Qu'est-ce que la traduction et le bien-traduire, pour le peuple que nous sommes ? Si nous acceptons que le rapport à l'étranger est constitutif de notre identité, quel doit être pour nous ce rapport à l'étranger ? Comment l'interpréter ? Dans quelle mesure, également, ce rapport, hypertrophique et démesuré, ne constitue-

mouvement d'appropriation. Cette union de l'appropriation et de la domination, de l'identification et de la réduction, etc., caractérise jusqu'à aujourd'hui la réalité culturelle européenne. Elle est mise en question maintenant à partir de plusieurs horizons.

1. *AL*, *Fragments de l'Athenäum*, p. 131.

t-il pas pour nous une menace radicale? Ne devons-nous pas plutôt nous tourner vers ce qui, dans notre culture, nous est *devenu* étranger, mais constitue en réalité notre « nature » la plus propre – notre *passé*? Qu'est-ce que la *Deutschheit*, si elle est le lieu de toutes ces questions? Herder, Goethe, les Romantiques, Schleiermacher, Humboldt et Hölderlin tentent, chacun à leur manière, d'affronter ces questions, qui placent la traduction dans une problématique culturelle dépassant de loin toute « méthodologie ». Le positivisme philologique et Nietzsche, au *xix^e* siècle, les reprendront, puis, au *xx^e* siècle, des penseurs aussi différents que Luckács, Benjamin, Rosenzweig, Reinhardt, Schadewaldt et Heidegger.

*Herder :
fidélité et élargissement*

Le présent chapitre, consacré à Herder et à la problématique de la traduction qui s'instaure en Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, pourrait être placé sous le signe de deux concepts qui reviennent fréquemment dans les textes de l'époque : *Erweiterung* et *Treue*. *Erweiterung*, c'est l'élargissement, l'amplification. Nous avons déjà rencontré ce mot chez Novalis, quand il affirme que c'est seulement en Allemagne que les traductions sont devenues des « élargissements ». *Treue*, c'est la fidélité. Le mot a un grand poids dans la culture allemande de l'époque, et peut valoir comme une vertu cardinale, aussi bien dans le domaine affectif que dans ceux de la traduction ou de la culture nationale. À cet égard, affirmer que la traduction doit être fidèle n'est pas aussi banal qu'il peut y paraître au premier abord. Car traduire, comme le dit Rosenzweig, c'est « servir deux maîtres ¹ » : l'œuvre et la langue étrangères, le public et la langue propres. Il faut donc ici une double fidélité, qui est sans cesse menacée par le spectre d'une double trahison. Mais par ailleurs, la fidélité à l'original n'est nullement une constante historique. À l'époque où, en Allemagne, elle commence à être célébrée avec des accents quasi conjugaux par Breitinger, Voss et Herder, la France traduit

1. In Störig, *op. cit.*, p. 194.

sans le moindre souci de fidélité et poursuit sa tradition, jamais entièrement abandonnée, de traductions « enjolivantes » et « poétisantes ». La théorie allemande de la traduction se construit consciemment contre les traductions « à la française ». C'est ce que A. W. Schlegel, au terme de cette période, a exprimé très fortement :

D'autres nations ont adopté en poésie une phraséologie complètement conventionnelle, si bien qu'il est purement et simplement impossible de traduire poétiquement quelque chose dans leur langue, comme par exemple en français [...] C'est comme s'ils désiraient que chaque étranger, chez eux, doive se conduire et s'habiller d'après leurs mœurs, ce qui entraîne qu'ils ne connaissent à proprement parler jamais d'étranger ¹.

Ce mode de traduire est en parfaite conformité avec la position dominante de la culture française de l'époque, qui n'a nullement besoin de passer par la loi de l'étranger pour affirmer son identité. Loin de s'ouvrir à l'influx des langues étrangères, le français tend bien plutôt à *remplacer* celles-ci comme mode de communication des sphères intellectuelles et politiques européennes. Dans ces conditions, il n'y a pas de place pour une quelconque conscience de la fidélité. La position des traducteurs allemands au XVIII^e siècle n'en acquiert que plus de poids. Elle renvoie à une problématique culturelle qui est comme la *figure inverse* de la française ².

Cette problématique pourrait d'abord se formuler de la façon suivante : la langue allemande manque de « culture », et pour l'acquérir, elle doit passer par un certain *élargissement*, lequel

1. A. W. Schlegel, *Geschichte des klassischen Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964, p. 17.

2. La problématique française a été remarquablement résumée par Collardeau à la fin du XVIII^e siècle : « S'il y a quelque mérite à traduire, ce ne peut être que celui de perfectionner, s'il est possible, son original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air national et de naturaliser, en quelque sorte, cette plante étrangère » (*in* Van der Meerschen, « Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité », dans *Traduzione-tradizione, Lectures 4-5*, Dedalo Libri, Milan, p. 68).

présuppose des traductions marquées par la *fidélité*. Car en quoi une traduction en miroir « à la française » pourrait-elle élargir l'horizon de la langue et de la culture ? Telle est, chez Breitinger, Leibniz, Voss et Herder, la ligne générale. Il est vrai que pour triompher, cette ligne doit à la fois combattre l'influence française et un certain pragmatisme issu des tendances les plus plates de l'*Aufklärung*. W. Schadewaldt a fort bien caractérisé la situation :

Il existe franchement certains modes de traduction qui sont complètement non problématiques, qui ne veulent pas être, au sens strict du mot, fidèles, ou n'interprètent en tout cas pas la fidélité vis-à-vis de l'essence de l'original comme une exigence contraignante. Quand, en Allemagne, avant le début du XVIII^e siècle, on pratiquait la traduction, tout à fait comme Cicéron et Quintilien, comme un exercice rhétorique et formel [...] il pouvait être indifférent de traduire de la prose en poésie ou de la poésie en prose [...] Car l'original signifiait ici « modèle de style », et la fidélité était soumise à l'arbitraire d'un jugement de goût, soit inculte, soit déformant. Quand, plus tard, l'on aborde une œuvre étrangère dans le but de s'emparer de ses contenus objectifs et matériels, et de les rendre accessibles aux contemporains, on se considère comme fidèle si l'on se sent lié à la transmission des contenus. Les traductions sont ici des « écrits (je cite une définition de l'*Aufklärer* Venzky, parue en 1734 dans les *Contributions critiques* de Gottsched) qui rendent un fait ou un travail savant dans une autre [...] langue, de façon à ce que ceux qui ignorent l'autre langue [...] puissent lire ces faits et ce travail avec un plus grand plaisir et une plus grande utilité ». Et si une telle traduction « a exprimé l'entendement d'un écrit original avec clarté et complétude, elle est aussi bonne que l'original ». Car ici, l'original est la somme des faits utiles et dignes d'être transmis. C'est pourquoi il est parfaitement compatible avec la fidélité que l'on corrige et complète si possible l'original, que l'on y ajoute des remarques, que l'on éclaire des obscurités [...] La traduction véritable est cependant dans ce cas une tâche essentiellement négative : le traducteur s'efforce de surmonter la situation critique que la confusion babélique des langues a introduite dans le monde ¹.

1. In Störig, *op. cit.*, p. 225-226.

Ces courants rationalistes et empiriques, qui n'ont même pas la superbe désinvolture des « non-traductions » françaises classiques, ne caractérisent cependant pas les tendances dominantes de la traduction allemande au XVIII^e siècle; ils représentent plutôt un phénomène – presque a-historique tant il est constant – de négation du sens de la traduction.

En ce qui concerne l'élargissement de la langue et de la culture allemandes, Leibniz, qui s'intéressait de près aux problèmes du langage et à ceux de sa propre langue, a pris position dans deux textes sans grande originalité, mais qui annoncent déjà Herder :

La vraie pierre de touche de la richesse ou de la pauvreté d'une langue apparaît quand on traduit de bons livres d'autres langues. Là se montre ce qui manque, et ce qui est à notre disposition ¹.

Je ne crois certes pas qu'il existe au monde une langue qui puisse rendre les mots des autres langues avec la même force et des mots équivalents [...] Mais la langue la plus riche et la plus commode est celle qui peut le mieux se prêter à des traductions mot à mot, des traductions suivant l'original pied à pied ¹.

Ici, la force d'une langue réside précisément dans sa capacité de littéralité, et la traduction est le miroir où elle perçoit ses propres limites.

Le critique suisse Breitinger, dans son *Art poétique critique* (1740), défend lui aussi la littéralité :

On exige d'un traducteur qu'il exprime les concepts et les idées découvertes dans un éminent modèle selon le même ordre, le même type de liaison et de composition [...] afin que la représentation des pensées fasse la même impression sur la sensibilité du lecteur. La traduction [...] mérite d'autant plus d'éloges qu'elle est semblable à l'original. C'est pourquoi le traducteur doit se soumettre à cette dure loi; il lui est interdit de s'éloigner de l'original, ni du point de vue des pensées, ni de celui

1. In Sdun, *op. cit.*, p. 21.

de la forme. Celles-ci doivent rester inchangées, garder le même degré de lumière et de force ¹.

Cette prescription de fidélité, qui n'est pas autrement précisée, indique bien la tendance générale des réflexions de l'époque, malgré son langage très rationaliste.

Mais c'est avec Herder et les *Literaturbriefe* ² que va se nouer la problématique de l'élargissement et de la fidélité. Herder, on le sait, a développé toute une philosophie de la culture, de l'histoire et du langage, dans laquelle des notions comme celles de *génie*, de *peuple*, de *poésie populaire*, de *mythe* et de *nation* acquièrent leurs titres de noblesse. Il a lui-même traduit des poésies, notamment des « romances » espagnols. De par ses multiples intérêts poétiques, philosophiques et linguistiques, il était bien placé pour mesurer l'importance de ce rapport à l'étranger qui se manifestait en Allemagne avec une force croissante, sous l'influence, en particulier, de la littérature anglaise et de l'Antiquité gréco-romaine. À la même époque s'amorçait un retour aux « sources », c'est-à-dire à la poésie populaire et au prestigieux passé médiéval. Herder, avec ses *Volkslieder*, a joué un rôle de premier plan dans ce mouvement. Sa réflexion, essentiellement centrée sur le langage et l'histoire, représente la première version du classicisme allemand. Nous commenterons ici brièvement une série de textes de Herder qui dessinent clairement le nouvel espace de jeu de la culture allemande ³. Il s'agit parfois de citations des *Literaturbriefe* commentées par le penseur.

Les problèmes de la traduction, en ce qu'ils touchent au

1. *Ibid.*, p. 22.

2. Les *Literaturbriefe*, dont le titre exact est *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, constituent sans doute la première des revues littéraires allemandes. Lessing en a été le principal animateur, avec Thomas Abt et Moses Mendelssohn.

3. Espace de jeu qui, pour lui, renvoie à Luther : « C'est lui qui a réveillé et libéré la langue allemande, ce géant endormi » (*Fragmente*, cité in : *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Rolf Zuberbühler, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1969, p. 23).

rapport de la langue maternelle aux langues étrangères, ont souvent pour Herder une intensité immédiate qui s'exprime en termes presque amoureux et sexuels. Ainsi :

Ce n'est pas pour désapprendre ma langue que j'en apprends d'autres; ce n'est pas pour échanger mes habitudes d'éducation que je voyage parmi des peuples étrangers; ce n'est pas pour perdre la citoyenneté de ma patrie que je deviens un étranger naturalisé; si j'agissais ainsi, j'y perdrais plus que je n'y gagnerais. Mais je me promène dans les jardins étrangers pour y cueillir des fleurs pour ma langue, comme à la fiancée de ma manière de penser : j'observe les mœurs étrangères afin de sacrifier les miennes au génie de ma patrie, comme autant de fruits mûris sous un soleil étranger !

Le rapport du propre et de l'étranger est exprimé ici de façon imagée, mais dans le choix même des comparaisons, dans le ton apologétique et défensif du texte semble flotter le spectre d'une possible trahison. Prédominance de l'étranger : perte du propre. Transformation de l'étranger en pur prétexte d'enrichissement du propre : trahison de l'expérience même de l'étrangeré.

Face aux déséquilibres inhérents à tout rapport avec l'étranger, déséquilibres qui ont leur projection immédiate dans le domaine de la traduction, grande est la tentation de refuser carrément ce rapport. Plus que Herder, Klopstock a vécu cette tentation, non pas tant au niveau de la traduction qu'à celui des autres rapports inter-linguistiques, comme par exemple l'emprunt de mots étrangers. Ce problème le préoccupait en tant que poète et en tant que grammairien, dans la mesure où il considérait l'allemand comme une langue plus pure que l'anglais (affligé d'une masse consternante de mots latins) et plus libre que le français (prisonnier de son classicisme). Comme pour Herder, la langue maternelle était pour lui « une sorte de réservoir du concept le plus originel du peuple ² ». Comme

1. In Sdun, *op. cit.*, p. 49.

2. In J. Murat, *Klopstock*, Les Belles Lettres, Paris, 1959.

telle, elle devait se délimiter par rapport aux autres langues et affirmer son propre territoire. D'où le rêve, chez lui et chez Herder, d'une *langue vierge*, protégée de toute souillure étrangère, et plus particulièrement de cette souillure que risque d'être la traduction. De nouveau, ici, la pensée de Herder prend une curieuse coloration sexuelle :

Bien qu'on ait maintes raisons de recommander les *traductions* pour la formation (*Bildung*) de la langue, celle-ci a pourtant de plus grands avantages à se préserver de toute traduction. Une langue, avant la traduction, est semblable à une jeune vierge qui n'aurait pas encore eu de commerce avec un homme, et n'aurait point encore conçu le fruit du mélange des sangs; elle est encore pure et en état d'innocence, image fidèle du caractère de son peuple. Quand bien même elle serait toute pauvreté, caprice et irrégularité, elle est langue nationale originelle¹.

Texte troublant dans son utopique naïveté, dans l'espèce de profondeur qui lui est pourtant propre, provenant à la fois de l'image de la jeune vierge appliquée à la langue maternelle et du mythe — évidemment vertigineux — d'une langue close sur elle-même, n'entretenant aucun commerce « biblique » avec les autres langues. Il faut parler ici d'utopie, puisque le destin de la vierge est évidemment de devenir femme, tout comme, pour recourir à ce stock d'images végétales dont le Classicisme et le Romantisme allemands sont si riches, le destin du bouton est de devenir fleur, puis fruit. Le choix même de l'image de Herder, même si l'on tient compte de la valorisation chrétienne, ou peut-être rousseauiste, de la virginité, montre que le rapport à l'étranger ne peut et ne doit pas être évité.

Reste la tentation, pour une culture et une langue trop menacées par ce rapport, d'une pure clôture sur soi, tout comme dans le Romantisme tardif se peut rencontrer la tentation de l'ineffable, de l'indicible, et, nous le verrons, de l'intraduisible :

1. In Sdun, *op. cit.*, p. 26.

non seulement ne plus traduire, mais devenir soi-même intraduisible, telle est peut-être l'expression la plus achevée d'une langue fermée. Tentation régressive, s'il est vrai que le rapport à l'étranger est aussi, et surtout, celui de la *différenciation*, de la *dialectique*, ou comme on voudra nommer ce mouvement de constitution de soi par l'épreuve du non-soi dont nous verrons qu'il forme l'essence même de la *culture* pour le Classicisme et l'Idéalisme allemands.

Tâchant de garder une position d'équilibre, comme Goethe, entre cette tentation et celle, inverse, du pur être-hors-de-soi (tentation dont certains Romantiques offrent également l'exemple), Herder définit à partir des réflexions de certains collaborateurs des *Literaturbriefe* la nature, le rôle, les options du traducteur – toutes choses étroitement liées à l'élargissement de la langue et de la culture. Ainsi cite-t-il dans ses *Fragmente* Thomas Abt :

Le but du véritable traducteur est plus élevé que de rendre compréhensibles aux lecteurs des ouvrages étrangers; ce but le met au rang d'un auteur, et de petit boutiquier en fait un marchand qui enrichit réellement l'État [...] Ces traducteurs pourraient devenir nos écrivains *classiques* ¹.

Homère, Eschyle et Sophocle ont créé leurs chefs-d'œuvre à partir d'une langue qui ne possédait encore aucune prose cultivée; leur traducteur doit implanter ces chefs-d'œuvre dans une langue qui [...] même en hexamètres, reste de la prose, de telle façon qu'ils perdent aussi peu que possible. Eux habillaient les pensées de mots, et les sensations d'images; le traducteur, lui, doit être un génie créateur s'il veut satisfaire son original et sa langue ².

Écrivain classique, génie créateur : on voit comment avec Abt et Herder la traduction devient peu à peu une catégorie littéraire, définie par la fidélité absolue de son opérateur, le traducteur.

1. *Ibid.*, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 26.

À propos d'une autre *Literaturbriefe*, Herder va plus loin :

Second degré, plus élevé : s'il se trouvait des traducteurs qui n'étudient pas seulement l'auteur pour traduire le sens de l'original dans notre langue, mais qui captent également son ton propre, qui plongent dans le caractère de sa façon d'écrire et nous expriment exactement les véritables traits propres, l'expression et le ton de l'original étranger, son aspect dominant, son génie et la nature de son genre poétique. Cela est franchement déjà beaucoup, mais point encore assez pour mon idéal du traducteur [...] Si quelqu'un nous traduisait le père de la poésie, Homère : œuvre éternelle pour la littérature allemande, œuvre très utile pour le génie, œuvre précieuse pour la muse de l'Antiquité et notre langue [...] Tout cela peut devenir une traduction homérique, si elle s'élève au-dessus du stade de l'*essai*, devient pour ainsi dire *la vie tout entière d'un savant*, et nous montre Homère tel qu'il est, et tel qu'il peut être *pour nous* [...] Voici pour le préambule; et la traduction? En aucun cas elle ne peut être *embellie* [...] Les Français, trop fiers de leur goût national, tirent tout à celui-ci, au lieu de s'adapter au goût d'une autre époque [...] Mais nous, pauvres Allemands, par contre, encore privés de public et de patrie, encore libres de la tyrannie d'un goût national, nous voulons voir cette époque telle qu'elle est. Et la meilleure des traductions ne peut y parvenir avec Homère si l'on n'y ajoute pas de notes et d'explications d'un esprit critique élevé ¹.

Les grandes traductions de l'époque classique et romantique allemandes sont annoncées, toutes, dans ce texte. La notion de fidélité reçoit maintenant une définition moins rationnelle que chez Breitinger : le traducteur, qui est à la fois écrivain, génie créateur, érudit et critique, doit capter l'unicité de l'original, définie elle-même comme son « expression », son « ton », son « caractère », son « génie » et sa « nature ». Tous termes qui concernent à vrai dire plus un individu qu'une œuvre : *mais l'œuvre est maintenant définie comme un individu*. Point de vue que les Romantiques radicaliseront à la lumière de la philosophie fichtéenne. C'est cette œuvre-individu que doit rendre le génie-traducteur par un mouvement centrifuge que Herder

1. *Ibid.*, p. 27.

oppose logiquement au mouvement centripète des Français, et qui ne doit comporter aucun *embellissement* : celui-ci, en effet, annulerait tout le sens d'une telle captation. Il s'agit de montrer l'œuvre « telle qu'elle est », et telle qu'elle peut être « pour nous » (ce qui est moins clair). Mouvement dans lequel sont impliquées la critique, l'histoire et la philologie. La fidélité à l'individualité de l'œuvre est immédiatement productrice d'élargissement linguistique et culturel.

De Luther à Herder, il y a une progression que l'influence française et le rationalisme des Lumières n'ont fait tout au plus qu'entraver : à l'heure de la constitution d'une *littérature* et d'un *théâtre* qui formeraient comme les deux pièces maîtresses de la culture allemande (c'est bien là la préoccupation centrale de Herder et de Lessing), la traduction est appelée, *pour la seconde fois*, à jouer un rôle central. Elle partage ce rôle, à vrai dire, et en cela, Herder annonce les Romantiques, avec la *critique*. On peut d'ailleurs parler, à propos du texte que nous venons de commenter, de *traduction critique*. Mais la traduction, dans l'optique herdérienne, joue un rôle pour ainsi dire plus immédiat, plus concret, puisqu'elle a affaire directement au langage. C'est là un point que Jean Paul, dans son *Cours préliminaire d'esthétique*, a parfaitement vu, à une époque il est vrai où les traductions qu'appelait Herder de ses vœux étaient déjà historiques :

Dans le Shakespeare de Schlegel et dans les traductions de Voss, le langage laisse jouer ses grandes eaux, et les deux chefs-d'œuvre donnent du poids au souhait de l'auteur de cet ouvrage : qu'en général les traducteurs puissent savoir combien ils ont fait pour la sonorité, la plénitude, la pureté de la langue, souvent même davantage que l'écrivain lui-même, puisque la langue est précisément leur objet, alors que celui-ci oublie parfois la langue au profit de l'objet ¹.

1. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 304.

Il reste à se demander plus précisément : dans quelle mesure la culture allemande, telle qu'elle se définit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avec Lessing et Herder, puis Goethe et les Romantiques, implique-t-elle *spécifiquement* la traduction comme moment essentiel de sa constitution? Et ensuite : une fois posé que l'essence du traduire est *cette fidélité à l'esprit des œuvres* qui ouvre une culture à l'étranger et, ainsi, lui permet de s'élargir, quels sont les *domaines de traduction* qui doivent s'ouvrir préférentiellement à la *Bildung* allemande? En d'autres termes, après avoir répondu aux questions : pourquoi traduire? comment traduire?, il faut répondre à la question : que traduire? Ces trois questions sont au centre même de toute théorie *historique* de la traduction.

La Bildung et l'exigence de la traduction

Le concept de *Bildung* est l'un des concepts centraux de la culture allemande à la fin du XVIII^e siècle. On le retrouve partout : chez Herder, chez Goethe et Schiller, chez les Romantiques, chez Hegel, Fichte, etc. *Bildung* signifie généralement « culture », et peut être considéré comme le doublet germanique du mot *Kultur*, d'origine latine. Mais, par la famille lexicale à laquelle il appartient ¹, ce terme signifie beaucoup plus, et s'applique à beaucoup plus de registres : ainsi peut-on parler de la *Bildung* d'une œuvre d'art, de son degré de « formation ». De même, *Bildung* a une très forte connotation pédagogique et éducative : le processus de formation.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que ce concept résume la conception que se fait d'elle-même la culture allemande de l'époque, *la manière dont elle interprète son mode de déploiement*. Nous tenterons de montrer que la traduction (en tant que mode de rapport avec l'étranger) est structurellement inscrite dans la *Bildung*. Et, dans un chapitre ultérieur, nous verrons que celle-ci, bien que commune à tous les écrivains et penseurs de l'époque, a atteint sa forme canonique chez Goethe.

Nous ne prétendons pas ici procéder à une analyse sémantico-historique du concept de *Bildung*, mais en proposer une sorte

1. *Bild*, image, *Einbildungskraft*, imagination, *Ausbildung*, développement, *Bildsamkeit*, flexibilité, « formabilité », etc.

de profil idéal, à partir des divers sens qu'il revêt, notamment, chez Herder, Goethe, Hegel et les Romantiques.

Qu'est-ce donc que la *Bildung*? À la fois un processus et son résultat. Par la *Bildung*, un individu, un peuple, une nation, mais aussi une langue, une littérature, une œuvre d'art en général se forment et acquièrent ainsi une forme, une *Bild*. La *Bildung* est toujours un mouvement vers une forme, vers une forme qui est une *forme propre*. C'est donc qu'au commencement, tout être est privé de sa forme. Le commencement, dans le langage spéculatif de l'Idéalisme allemand, peut être la particularité à laquelle manque la dimension de l'universel, l'unité à laquelle fait défaut le moment de la scission et de l'opposition, l'indifférence panique ignorant toute articulation, la thèse sans son antithèse et la synthèse, l'immédiat non médiatisé, le chaos qui n'est pas encore devenu monde, la position privée du moment de la réflexion, l'illimité qui doit se limiter (ou l'inverse), l'affirmation qui doit passer par la négation, etc. Ces formulations abstraites ont leur versant concret et métaphorique : l'enfant qui doit devenir homme, la vierge qui doit devenir femme, le bouton qui doit devenir fleur, puis fruit. L'emploi presque constant d'images organiques pour caractériser la *Bildung* indique qu'il s'agit d'un processus nécessaire. Mais en même temps, ce processus est aussi un déploiement de la liberté.

Parce que la *Bildung* est un processus temporel, et donc historique, elle s'articule en périodes, en étapes, en moments, en époques. Ainsi y a-t-il des « époques » de l'humanité, de la culture, de l'histoire, de la pensée, du langage, de l'art et des individus. Ces époques sont souvent duelles, mais le plus fréquemment triadiques. Toute *Bildung*, dans le fond, est triadique. Ce qui veut dire que sa structure est essentiellement homologue à ce que Heidegger a défini comme

le principe de la subjectivité inconditionnelle de la métaphysique absolue propre à la pensée allemande, et telle qu'on la rencontre chez Schelling et Hegel, selon lesquels l'être-en-soi-même de l'esprit exige d'abord le retour à soi, qui ne peut s'effectuer à son tour qu'à partir de l'être-hors-de-soi¹.

L'interprétation de ce principe, naturellement, varie selon les auteurs. Mais on peut aussi bien dire qu'il fournit la *base spéculative du concept de Bildung* ou que ce dernier lui fournit sa *base historico-culturelle*.

Dans ce cadre, la *Bildung* est un *auto-processus* où il s'agit d'un « même » qui se déploie jusqu'à acquérir sa pleine dimension. Et il est probable que le concept le plus élevé que la pensée allemande de l'époque ait créé pour interpréter ce processus est celui d'*expérience*, que Hegel a arraché à l'étroitesse de sens que lui avait conféré Kant. Car l'expérience est la seule notion pouvant embrasser toutes les autres. Elle est élargissement et infinitisation, passage du particulier à l'universel, épreuve de la scission, du fini, du conditionné. Elle est voyage, *Reise*, ou migration, *Wanderung*. Son essence est de jeter le « même » dans une dimension qui va le transformer. Elle est le mouvement du « même » qui, changeant, se retrouve « autre ». « Meurs et deviens », a dit Goethe.

Mais elle est aussi, en tant que voyage, expérience de l'*altérité du monde* : pour accéder à ce qui, sous le voile d'un devenir-autre, est en vérité un devenir-soi, le même doit faire l'expérience *de ce qui n'est pas lui*, ou du moins *paraître* tel. Pour l'Idéalisme, l'expérience aboutie est le devenir-soi de l'autre et le devenir-autre du même :

Il souleva le voile de la déesse de Saïs. Mais que vit-il ? Il vit — miracle des miracles — lui-même².

1. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973, p. 114.

2. *Les Disciples à Saïs*, trad. Roud, éd. Mermod, 1948, p. 98.

Ainsi parle Novalis dans *Les Disciples à Saïs*. Mais l'expérience ne serait qu'un faux-semblant si elle n'était aussi l'expérience de l'apparente altérité radicale. La « conscience » doit vivre l'altérité comme absolue, puis, à un autre stade, découvrir sa relativité. C'est pourquoi l'expérience est toujours « traversée des apparences », à mesure qu'elle découvre que non seulement celles-ci sont autres qu'elles ne sont, mais que l'altérité n'est pas aussi radicale qu'elle paraît être. Épreuve de l'altérité, formation de soi par l'épreuve de l'altérité, l'expérience doit finalement se produire comme réunion, identité, unité, moment suprême il est vrai retardé, car la vérité de cette épreuve se situe quelque part entre sa clôture et son infinitude.

En tant que chemin du même vers lui-même, en tant qu'expérience, la *Bildung* revêt la forme d'un roman :

Tout homme cultivé et en voie de se cultiver porte un roman en son for intérieur ¹.

Rien n'est plus romantique que ce qu'on nomme communément le monde et le destin. Nous vivons dans un roman colossal ².

La vie ne doit pas être un roman qui nous est donné, mais un roman que nous avons fait nous-mêmes ³.

Le roman est l'expérience de l'apparente étrangeté du monde et de l'apparente étrangeté du même à lui-même. Progressant vers le point où ces deux étrangetés s'aboliront, il a bien une structure « transcendantale ». D'où les polarités qui, chez Goethe et les Romantiques, le définissent : le quotidien et le merveilleux (un des visages de l'étrangeté), le proche et le lointain, le connu et l'inconnu, le fini et l'infini, etc.

Cette expérience qui remonte vers le point où toutes les

1. AL, F. Schlegel, p. 90.

2. Novalis, *Fragmente I*, n° 1393, p. 370.

3. Novalis, *Fragmente II*, n° 1837, p. 18.

polarités d'abord hostiles vont s'unir est nécessairement *progressive* :

Ici [...] tout est en constant progrès et rien ne se peut perdre. C'est pourquoi aucune étape ne peut être sautée, que celle d'aujourd'hui est aussi nécessairement liée à celle d'hier qu'à celle de demain et que ce qui pendant des siècles a paru suranné revit avec une nouvelle jeunesse, lorsque le temps est venu où l'Esprit doit se souvenir de lui-même et revenir à soi ¹.

Et il est de la nature de cette progression d'être, d'une certaine manière, *passive*. Novalis : « nature passive du héros romanesque ² ». « On ne fait pas, on fait qu'il se puisse faire ³. » Cette passivité est d'ailleurs impliquée par les images organiques de la *Bildung*. Et elle n'est pas sans conséquences culturellement. La préséance de la passivité dans le mouvement de l'expérience entraîne que *le rapport du même à l'autre ne peut pas être un rapport d'appropriation*. Certes, Novalis, bien avant Hegel et Nietzsche, a développé une théorie de l'appropriation, de la *Zueignung* ⁴. Il assimile même penser et manger. Mais ce mode d'appropriation oral, dans la mesure où il est aussi bien un devenir-même de l'étranger qu'un devenir-étranger du même, n'a rien à voir avec une théorie de l'appropriation radicale, telle qu'un Nietzsche la développe ⁵. L'agilité romantique, la curiosité goethéenne ne sont pas la Volonté de Puissance.

Cette brève caractérisation schématique de la *Bildung* montre immédiatement que *celle-ci est concernée au plus près par le mouvement de la traduction* : car celui-ci part en effet du propre, du même (le connu, le quotidien, le familier), pour aller vers

1. AL, F. Schlegel, p. 240.

2. Novalis, *Fragmente I*, n° 1409, p. 373.

3. Novalis, *Fragmente II*, n° 2383, p. 162.

4. Novalis, *Fragmente I*, n° 988, n° 992, p. 271.

5. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*, 230, p. 168.

l'étranger, l'autre (l'inconnu, le merveilleux, l'*Unheimlich*) et, à partir de cette expérience, *revenir à son point de départ*. Dans un mouvement régi par la loi de l'appropriation, il ne pourrait jamais s'agir d'une *expérience* de l'étranger, mais de la simple *annexion* ou *réduction* de l'autre au même. C'est bien ainsi que Nietzsche interprète dans *Le Gai Savoir* l'acte de traduire, et avec lui la culture en tant que telle, en évoquant l'Antiquité romaine :

On peut juger du degré de sens historique que possède une époque d'après la manière dont elle fait des *traductions* et cherche à s'assimiler les époques et les livres du passé [...] Et quant à l'Antiquité romaine elle-même : avec quelle violence et quelle naïveté à la fois ne mit-elle pas la main sur tout ce que l'Antiquité hellénique plus ancienne avait d'excellent et d'élevé ! Comme les Romains savaient la traduire en actualité romaine ! [...] En tant que poètes, ils n'étaient guère disposés au flair de l'esprit archéologique préalable au sens historique ; en tant que poètes, ils négligeaient absolument les défauts personnels, les noms, et tout ce qui caractérise une cité, un rivage, un siècle, en tant que son costume et son masque, pour y substituer incontinent leur propre actualité romaine [...] Ils ignoraient la jouissance du sens historique : la réalité passée ou étrangère leur était pénible, sinon propre à provoquer et à devenir une conquête romaine. En effet, autrefois c'était conquérir que de traduire, pas seulement parce qu'on éliminait l'élément historique : on y ajoutait l'allusion à l'actualité, avant tout en supprimant le nom du poète pour y inscrire le sien propre — non point avec le sentiment d'un larcin, mais avec la parfaite bonne conscience de l'*Imperium Romanum* ¹.

Paroles qui font écho, consciemment ou non, à celles de saint Jérôme, quand il déclare de l'un de ses prédécesseurs latins qu'il a « transféré les significations pour ainsi dire captives dans sa propre langue avec le droit du vainqueur ² ». Ici, le mouvement d'expansion impériale de la culture est strictement équivalent à celui par lequel elle ramène à soi les significations

1. *Le Gai Savoir*, Gallimard, Paris, 1967, p. 99.

2. *Lettre à Pammachius*, in Störig, *op. cit.*, p. 9.

« captives ». Mais cet aller et retour conquérant n'a rien à voir avec le mouvement cyclique de l'expérience, tel que F. Schlegel l'a exprimé :

C'est pourquoi, certain de toujours se retrouver lui-même, l'homme ne cesse de sortir de lui, afin de chercher et de trouver le complément de son être le plus intime dans la profondeur de celui d'autrui. Le jeu de la communication et du rapprochement est l'occupation et la force de la vie ¹.

L'essence de l'Esprit est de se déterminer lui-même et, dans une perpétuelle alternance, de sortir de soi et de rentrer en soi-même ².

Le vrai milieu est seulement celui auquel on *revient* toujours depuis les voies excentriques de l'enthousiasme et de l'énergie, non pas celui que l'on ne quitte jamais ³.

Cette nature circulaire, cyclique et alternante de la Bildung implique en elle-même quelque chose comme une translation, une Über-Setzung, un se-posser-au-delà-de-soi.

L'importance de la traduction pour la culture allemande à la fin du XVIII^e siècle est donc profondément liée à la conception qu'elle se fait d'elle-même, c'est-à-dire de l'*expérience* — conception en tout point opposée à celles de la Rome antique ou de la France classique. On peut certes voir dans la *Bildung* « excentrique » une faiblesse interne, et c'est bien ainsi que l'interprète Nietzsche. On peut y voir l'incapacité d'être à soi-même son propre centre, et c'est tout le problème de la *médiation*, qui constitue un problème fondamental chez Novalis, F. Schlegel et Schleiermacher. Ce dernier a parfaitement perçu « la nature médiatrice » de l'étranger pour la *Bildung* ⁴. Le *Wilhelm Meister* de Goethe est l'histoire de la formation du jeune héros, for-

1. AL Entretien sur la poésie, p. 290-291.

2. *Ibid.* p. 313.

3. *Ibid.*, Sur la philosophie, p. 234.

4. In Störig, *op. cit.*, p. 69. Voir notre Chapitre 10.

mation qui passe par une série de médiations et de médiateurs dont l'un, significativement, s'appelle l'« Étranger ». *Parce que l'étranger a une fonction médiatrice, la traduction peut devenir l'un des agents de la Bildung*. Elle partage cette fonction avec une série d'autres « translations » qui constituent autant de rapports cycliques à soi et à l'étranger¹. Ainsi l'époque de Voss, de Hölderlin, de Schleiermacher et d'A. W. Schlegel voit-elle prendre leur essor la philologie, l'orientalisme, la recherche comparatiste, la science du folklore, les grands dictionnaires nationaux, la critique littéraire et artistique; et même les mémorables voyages d'Alexandre von Humboldt, le frère de Wilhelm von Humboldt, se situent dans cette dimension². Dans toutes ces translations, c'est l'essence de la *Bildung* qui s'affirme.

Mais pour que ce mouvement d'ouverture multiple à l'étranger ne sombre pas dans une symbiose totale avec celui-ci, il importe que son horizon soit délimité. La *Bildung* est aussi, et essentiellement, limitation, *Begrenzung*. Telle est la sagesse du *Wilhelm Meister*, telle est aussi la conviction – il est vrai entachée d'ambiguïté – des Romantiques.

Friedrich Schlegel :

Sans délimitation, aucune *Bildung* n'est possible³.

Et Novalis :

La possibilité de l'autolimitation est la possibilité de toute synthèse – de tout miracle. Et le monde a commencé par un miracle⁴.

1. « Jamais les Anciens n'ont été autant lus de nos jours, les admirateurs compréhensifs de Shakespeare ne sont plus rares, les poètes italiens ont leurs amis, on lit et étudie les poètes espagnols avec autant de zèle qu'il est possible en Allemagne, on peut attendre de la traduction de Calderon la meilleure des influences, et on peut s'attendre à ce que les chants des Provençaux, les Romances du Nord et les fleurs de l'imagination hindoue ne nous restent plus longtemps étrangers [...] Dans des circonstances aussi favorables, il est peut-être temps de se souvenir à nouveau de l'ancienne poésie allemande » (Tieck, in : *Die Lust...*, p. 486).

2. Cf. *L'Amérique espagnole en 1800 vue par un savant allemand, Humboldt*, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1965.

3. *AL*, p. 308.

4. *Fragmente I*, n° 1712, p. 458.

Nous n'avons pas de limites à notre progrès intellectuel, etc. mais nous devons nous *poser ad hunc actum* des *limites transitoires* — être à la fois limités et illimités ¹.

F. Schlegel a su formuler très précisément, dans un texte qui nous retiendra encore, ce rapport du limité et de l'illimité dans l'œuvre littéraire et dans la *Bildung* en général :

Une œuvre est cultivée (*gebildet*) lorsqu'elle est partout nettement délimitée, mais dans ses limites illimitée et inépuisable; lorsqu'elle est parfaitement fidèle à soi, partout égale, et pourtant supérieure à elle-même. Ce qui la couronne et l'achève, c'est, comme dans l'éducation d'un jeune Anglais, le *grand tour*. Il faut qu'elle ait voyagé à travers les trois ou quatre continents de l'humanité, non pour limer les angles de son individualité, mais pour élargir sa vision, donner à son esprit plus de liberté et de pluralité interne, et par là même plus d'autonomie et d'assurance ².

La limitation est ce qui distingue l'expérience de la *Bildung* de la pure aventure errante et chaotique où l'on se perd ³. Le « grand tour » ne consiste pas à aller n'importe où, mais là où l'on peut se former, s'éduquer et progresser vers soi-même.

Mais si la Bildung s'accomplit par une translation d'essence cyclique et délimitée, vers quoi doit-elle se traduire? Et plus précisément, quelles traductions, quels domaines de traduction peuvent ici fonctionner comme médiation?

La *Bildung* ne peut jamais, en vertu de sa nature d'expérience, être une simple imitation de l'étranger. Mais elle entretient cependant un lien d'essence avec ce qu'on appelle en allemand *Urbild*, original, archétype, et *Vorbild*, modèle, dont elle peut être la reproduction, le *Nachbild*. Cela, également, renvoie à sa nature d'expérience : celui qui se cherche à l'étranger se voit

1. *Ibid.*

2. *AL*, p. 141.

3. Tel pourrait être parfois le voyage romantique, ce que L. Tieck a appelé le « Voyage dans le Bleu ».

confronté à des figures qui fonctionnent d'abord comme des *modèles*, puis comme des *médiations*. Ainsi des personnes que rencontre Wilhelm Meister, au cours de ses années d'apprentissage, avec lesquelles il est d'abord tenté de s'identifier, mais qui lui apprennent finalement à se trouver lui-même.

Le *Vorbild*, manifestation et exemplification de l'*Urbild*, rassemble en lui cette perfection et cette complétude qui en font un « classique ». Il est la forme, sinon la norme, à laquelle la *Bildung* doit se référer, sans être tenue de la copier. Ainsi A. W. Schlegel parle-t-il de cette véritable imitation qui n'est pas « la singerie des manières extérieures d'un homme, mais l'appropriation des maximes de son action ¹ ».

En ce qui concerne la culture et la littérature, c'est toute l'Antiquité qui, à partir de Winckelmann, devient pour les Allemands *Urbild* et *Vorbild* :

Le premier d'entre nous [...] qui ait reconnu dans l'enthousiasme le modèle de l'humanité accomplie dans les figures de l'art et de l'Antiquité, ce fut le saint Winckelmann ².

On peut dire que l'Antiquité fonctionne désormais ici comme *Urbild* et *Vorbild* de la *Bildung* elle-même – dans la mesure où l'histoire de la culture, de la littérature et des langues antiques apparaît comme « une histoire éternelle du goût et de l'art ». La question du rapport à ce modèle devient dès lors brûlante : c'est la « nécessité du retour aux Anciens » comme ce qui est à la fois *originaire* et *classique*. Aucune autre culture, passée ou présente, ne possède une telle préséance. Face à l'Antiquité, la modernité en est encore à se chercher dans le déchirement de la réflexion inaccomplie. Pour le Classicisme allemand, la création d'une *Bildung* moderne est d'abord déterminée par le rapport à l'Antiquité comme modèle. Cela veut

1. AL, p. 346.

2. AL, F. Schlegel (Idées), p. 216.

dire qu'il faut s'efforcer d'atteindre un degré de culture équivalent à celui des Anciens, notamment en s'appropriant leurs *formes* poétiques. L'étude de celles-ci – la philologie – acquiert dès lors un rôle de premier plan :

Vivre en classique et réaliser pratiquement en soi l'Antiquité est le sommet et le but de la philologie ¹.

Quant aux traductions, elles doivent se consacrer avant tout aux Anciens, et c'est pourquoi Herder réclame une traduction d'Homère, le « père de la poésie ». Voss répond à ce vœu en traduisant l'*Odyssee* en 1781, puis l'*Illiade* en 1793. Sa traduction vise à traduire les Grecs avec la plus grande fidélité possible, mais aussi, à soumettre l'allemand encore « non formé » au joug « salutaire » des formes métriques grecques. L'œuvre de Voss, quoique discutée, acquiert très vite une signification historique exemplaire, comme celle de Luther.

Goethe :

Voss, dont on ne saurait estimer assez haut le mérite [...] celui qui, aujourd'hui, embrasse d'un coup d'œil ce qui s'est fait, à quel degré de versatilité est parvenu l'allemand, quels avantages rhétoriques, rythmiques, métriques s'offrent à un jeune homme de talent [...] a le droit d'espérer que l'histoire littéraire proclamera sans détours le nom de celui qui, parmi des obstacles de toute nature, s'est engagé le premier sur cette route ².

F. Schlegel :

Si les poèmes proprement dits de Voss ont depuis longtemps vidé la place, son mérite, comme traducteur et comme artiste de la langue [...] continuera à briller avec d'autant plus d'éclat ³.

Humboldt :

Voss, dont on peut affirmer qu'il a introduit l'Antiquité classique dans la langue allemande ⁴.

1. *Ibid.*, p. 117.

2. *Le Divan occidental-oriental*, p. 432.

3. *AL*, Entretien sur la poésie, p. 309.

4. *In Störig, op. cit.*, p. 82.

C'est en effet un processus extrêmement important, qui mène à cette grécisation de la langue poétique allemande, ce *Griechische der deutschen Sprache* dont parle Hoffmannstahl, et dont Hölderlin est le meilleur exemple.

Une fois établie cette préséance du rapport aux Anciens, se pose néanmoins une question, qui va agiter plus ou moins souterrainement la culture allemande du Romantisme jusqu'à Nietzsche : *qu'est-ce qui nous est le plus proche, les Grecs ou les Romains?* Il va de soi que cette question n'est presque jamais posée comme telle. D'une part, parce que Winckelmann a enseigné à considérer l'Antiquité comme un « tout », amalgamant ainsi les Grecs et les Romains. D'autre part, parce que du point de vue de l'originalité et de la *Vorbildlichkeit*, de la qualité de modèle, les Grecs l'emportent de loin ¹. La Grèce est la terre natale de la poésie et de ses genres, elle est le lieu de naissance de la philosophie, de la rhétorique, de l'histoire, de la grammaire, etc. Sa préséance culturelle est donc totale. Mais en même temps, elle paraît receler un élément profondément étranger à la culture moderne, qui renvoie probablement à son rapport au *mythe*. Si la *Bildung* grecque constitue formellement un modèle, son *sol*, dès l'instant où l'on s'aventure à le reconnaître tel qu'il est, ne peut manquer de manifester son *étrangeté*. F. Schlegel et Nietzsche, tous deux philologues de formation, l'ont instinctivement ressenti :

F. Schlegel :

Les Romains nous sont plus proches et plus intelligibles que les Grecs ².

Croire aux Grecs est bien aussi une mode de l'époque. On n'a que trop le goût d'entendre déclamer sur eux. Mais arrive quelqu'un qui dise : il y en a quelques-uns ici – et tout le monde est dérouté ².

1. « Nous ne voulons pas posséder la culture grecque, c'est elle qui doit nous posséder » (Herder, *Briefen zur Beförderung der Humanität*, in : *Die Lust...*, p. 318). Comparer avec ce qu'écrivit Hammer en 1812 dans sa préface à sa traduction de Hafiz : « [Le traducteur] a moins voulu traduire le poète perse au lecteur allemand que traduire le lecteur allemand au poète perse » (*Die Lust...*, p. 398).

2. *AL*, p. 86, p. 138.

Nietzsche :

Il n'y a rien à apprendre des Grecs — leur manière est trop dépaysante, trop insaisissable aussi, pour qu'elle puisse avoir l'effet d'un impératif, agir à la manière d'un classicisme ¹.

À l'inverse, les Romains peuvent sembler plus proches, précisément à cause du caractère dérivé, mélangé, métissé de leur culture et de leur littérature. Pour Nietzsche comme pour les Romantiques, il est clair que le mélange des genres, la parodie, la satire, le recours aux masques, le jeu indéfini avec les matières et les formes propres à la littérature alexandrine et à la poésie latine sont infiniment plus attirants, dans le fond, que la pureté grecque, soit qu'on l'envisage du point de vue de la « perfection classique » (Goethe), soit qu'on perçoive son originalité archaïque (Hölderlin). F. Schlegel a bien souligné cette affinité irrésistible du Romantisme avec l'éclectisme latin :

L'amour des poètes alexandrins et romains pour une matière aride et peu poétique repose pourtant sur cette grande pensée : tout doit être poétisé ; pas du tout en tant qu'intention de l'artiste, mais en tant que tendance historique des œuvres. Et le mélange de tous les genres artistiques par les poètes éclectiques de l'Antiquité tardive s'appuie sur cette exigence : il ne doit y avoir qu'une seule poésie, comme une seule philosophie ².

C'est exactement le « programme » de l'*Athenäum*. De là, probablement, le goût romantique pour le syncrétisme, et la profusion des « synactivités » prônées par Novalis et F. Schlegel (sympoésie, symphilosophie, syncritique), où l'élément dialogique importe moins que la *pratique plurielle des mélanges*.

Mais dans ces conditions, la belle unité du concept d'Antiquité se lézarde : un abîme s'ouvre à la fois entre les Grecs et les Romains, et les Grecs et les Modernes. Ou plutôt, deux modèles se proposent simultanément à la *Bildung* : le syncré-

1. *Crépuscule des idoles*, Mercure de France, Paris, 1957, p. 183.

2. *AL*, p. 132.

tisme latin, porteur d'un « perfectionnement croissant », la complétude grecque, image pure d'un « cycle naturel ¹ ».

Mais il y a encore autre chose : l'éclectisme romain a son prolongement historique dans cette littérature moderne qui commence avec les troubadours, les cycles médiévaux – tout ce qu'on peut appeler les littératures romanes archaïques –, et s'épanouit avec Dante, Pétrarque, Arioste, Le Tasse, Boccace, Calderon, Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare, etc. Si bien qu'une filiation se présente : romanité – cultures romanes – genre romanesque – romantisme. Et c'est là une chose dont F. Schlegel et Novalis sont parfaitement conscients :

Notre ancienne nationalité était, me semble-t-il, authentiquement romaine [...]. L'Allemagne est Rome en tant que pays [...] La politique universelle et la tendance instinctive des Romains se retrouvent aussi chez le peuple allemand ².

Philosophie romantique. *Lingua romana* ³.

Le romain/roman : tel est précisément le champ d'action romantique, celui de leurs critiques et de leurs traductions, celui à partir duquel ils édifient leurs théories de la nouvelle littérature.

Inversement, les Classiques (Goethe, Schiller) et Hölderlin traduisent surtout les Grecs, les premiers parce qu'il s'agit de modèles, le second parce que ceux-ci représentent dans leur trajectoire culturelle l'inverse du « moderne », l'« étranger », et que celui-ci, dit Hölderlin, doit être appris en même temps que ce qui nous est « propre ⁴ ».

Nous voyons donc se dessiner ici, avec une précision issue directement de choix culturels divergents, *l'horizon de la tra-*

1. *AL*, F. Schlegel (Sur la philosophie), p. 240.

2. Novalis, *Grains de pollen*, in : *Schriften*, II, Samuel, Darmstadt, 1965, p. 437.

3. Novalis, *Fragmente II*, n° 1921, p. 53.

4. Hölderlin, lettre du 4 décembre 1801, in : *Remarques sur Œdipe, remarques sur Antigone* Bibl. 10/18, Paris, 1965.

duction allemande à la fin du XVIII^e siècle, ainsi que la place, dans tous les cas centrale, qui lui est réservée dans le champ culturel conçu comme Bildung. Il serait dès lors possible de dresser une sorte de *carte* des traductions allemandes de l'époque, carte différentielle, sélective, hiérarchique et pour ainsi dire disjonctive, dans laquelle le « grec » et le « romain/roman », le « pur » et le « mélangé », le « cyclique » et le « progressif » d'une certaine manière s'excluent¹. Cette opposition renvoyant par ailleurs à la Querelle des Anciens et des Modernes, au conflit du Classique et du Romantique, aux discussions sur les genres poétiques et sur les rôles respectifs du théâtre, de la musique et de la littérature dans la culture allemande – discussions qui agiteront cette culture pendant tout le XIX^e siècle et au-delà. Il suffit à cet égard de penser à Wagner, à Nietzsche et à Thomas Mann.

Avant d'aborder la théorie romantique de la *Bildung* et de la traduction, il nous reste à voir comment, chez Goethe, l'ensemble de cette problématique a atteint sa figure la plus classique.

1. Ce que Klopstock a exprimé avec brutalité : « Ne me parlez plus de traduire quelque chose du français ou d'une autre langue étrangère ; si beau que cela soit, vous n'en avez plus le droit. La seule traduction que je permette encore à un Allemand est une traduction du grec », écrit-il à Gleim en 1769 (in : *Littérature allemande*, Aubier, Paris, 1970, p. 354).

*Goethe :
traduction et littérature mondiale*

*Les traducteurs sont comme ces marieurs pleins
de zèle qui nous vantent comme tout à fait digne
d'amour une jeune beauté à demi-nue : ils éveillent
un penchant irréprensible pour l'original.*

Goethe, *Kunst und Altertum*,
Art. Ged. Ausgabe, Band 3, p. 554.

Nul plus que Goethe, à l'âge de l'Idéalisme allemand, n'a vécu avec autant d'intensité cette multiplicité de translations qu'implique la *Bildung*; nul plus que lui n'a contribué à donner de celle-ci une image harmonieuse, vivante et achevée. Alors que les vies des Romantiques et de Hölderlin paraissent comme dévorées par la fièvre spéculative et poétique, celle de Goethe laisse une part considérable à ce qu'on pourrait appeler l'existence naturelle, qui inclut dans son cas aussi bien ses nombreuses amours, sa vie familiale, son inlassable activité à Weimar que ses voyages, ses correspondances et ses dialogues. Schiller a pu le caractériser comme « le plus communicable de tous les hommes ¹ ». Son œuvre est marquée au sceau de la même riche diversité vitale : il a pratiqué tous les genres poétiques et littéraires, produit des travaux qu'il jugeait strictement scientifiques, écrit des journaux intimes et des Mémoires, animé des

1. Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berne, 1946, p. 54.

revues et des journaux. Absentes de cette ample palette sont, il est vrai, la *critique* et la *spéculation*, même s'il a écrit de nombreux articles critiques et des textes d'apparence théorique. Par contre, les traductions, auxquelles un volume de ses *Œuvres complètes* est consacré, lui appartiennent du début jusqu'à la fin : Benvenuto Cellini, Diderot, Voltaire, Euripide, Racine, Corneille, ainsi que de nombreuses traductions de poèmes italiens, anglais, espagnols et grecs. Certes, ces traductions ne se distinguent pas par une importance particulière. Goethe n'est ni Voss, ni Hölderlin, ni A. W. Schlegel. Mais elles témoignent d'une pratique presque constante (à laquelle le prédisposait une connaissance des langues développée dès la tendre enfance), pratique accompagnée d'une masse de réflexions exceptionnellement riche, disséminée dans ses articles, ses recensions, ses introductions, ses dialogues, ses journaux intimes et sa correspondance, et qui a trouvé ses expressions les plus célèbres dans *Dichtung und Wahrheit. Noten und Abhandlungen zu bessern Verständnis des West-Ostlichen Divans* et *Zu brüderlichen Andenken Wielands*. Goethe a également inséré dans deux de ses œuvres, *Werther* et *Wilhelm Meister*, des fragments de traductions, ce qui n'est certes pas un hasard. Mais ce n'est pas tout : poète-traducteur, il a également, et fort tôt, été poète-traduit. Et cet *être-traduit* a nourri chez lui une réflexion tout à fait passionnante. Le fait qu'il ait consacré un poème — *Ein Gleichnis* — au fait d'avoir pu se lire dans une langue étrangère et que, dès 1799, il ait songé à procéder à une édition comparée des traductions danoise, anglaise et française d'*Hermann et Dorothee*, montre qu'il a vécu l'être-traduit comme une *expérience*, et jamais, semble-t-il, comme une satisfaction narcissique d'auteur. Les propos de Goethe sur la traduction, qui sont d'une très grande diversité, ne se rassemblent jamais sous la forme d'une théorie, mais possèdent une cohérence propre dérivant de sa vision de la réalité naturelle, humaine, sociale et culturelle — vision elle-même fondée sur une interprétation de la *Nature*

comme processus d'interaction, de participation, de reflet, d'échange et de métamorphose. Il est impossible ici d'étudier à fond cette interprétation. Nous avons plutôt choisi d'aborder la réflexion goethéenne sur la traduction à partir d'un concept qui apparaît tardivement chez lui (1827), et auquel il a donné ses titres de noblesse : celui de *Weltliteratur*, de littérature mondiale. Cette réflexion s'intègre en effet presque entièrement dans une certaine vision des échanges interculturels et internationaux. La traduction est l'acte *sui generis* qui incarne, illustre et aussi permet ces échanges, sans en avoir bien entendu le monopole. Il existe une multiplicité d'actes de translation qui assurent la plénitude des interactions vitales et naturelles entre les individus, les peuples et les nations, interactions dans lesquelles ceux-ci construisent leur identité propre et leurs rapports avec l'étranger. L'intérêt de Goethe va de ce phénomène vital et originaire qu'est l'échange à ses manifestations concrètes. D'une façon générale, sa pensée tend à rester au niveau de ces manifestations concrètes, même s'il y décèle toujours « l'éternellement un qui se manifeste multiplesment ¹ ». Goethe a appuyé sa vision sur ce double principe : interaction et révélation, dans et par l'interaction, du « général » et du « substantiel ». De la Nature, il écrit déjà en 1783 :

Chacune de ses œuvres a son être propre, chacune de ses manifestations son idée la plus particulière, et pourtant tout cela forme un Unique ².

Très tôt aussi, il a recopié à son usage personnel ce texte de Kant :

Principe de la simultanéité selon la loi de l'action réciproque ou communauté. Toutes les substances, dans la mesure où elles peuvent être perçues en même temps dans l'espace, sont en continuelle interaction ³.

1. *Ibid.*, p. 26.

2. Fragment sur la Nature, in : *Pages choisies de Goethe*, Éditions Sociales, Paris, 1968, p. 350.

3. In Strich, *op. cit.*, p. 24.

Il déclare ailleurs :

L'homme n'est pas un être qui enseigne, mais un être qui agit, qui vit et qui fait. C'est seulement dans l'action et dans l'interaction que nous trouvons notre satisfaction ¹.

À cette vision du *présent co-agissant*, il faut ajouter la perception de *l'unique dans le divers* :

Dans chaque être particulier, qu'il soit historique, mythologique, fabuleux ou plus ou moins arbitraire, on percevra toujours davantage le général ².

Le même principe régit sa recherche de l'« Homme originaire », de la « Plante originaire » ou, plus profondément, celle du « Phénomène originaire », de l'*Urphänomen*. Traduction et *Weltliteratur* sont pensées dans cette double dimension.

Qu'est-ce donc que la littérature mondiale? Il ne s'agit pas de la totalité des littératures passées et présentes accessibles à un regard encyclopédique, pas plus que de la totalité, plus restreinte, des œuvres qui, comme celles d'Homère, de Cervantes ou de Shakespeare, ont atteint un statut universel en ce qu'elles sont devenues le patrimoine de l'humanité « cultivée ». La notion goethéenne de *Weltliteratur* est un concept historique qui concerne l'état *moderne* du rapport entre les diverses littératures nationales ou régionales. En ce sens, mieux vaut parler de *l'âge de la littérature mondiale*. C'est l'âge où ces littératures ne se contentent plus d'entrer en interaction (phénomène qui a toujours plus ou moins existé), mais conçoivent ouvertement leur existence et leur déploiement dans le cadre d'une interaction sans cesse intensifiée. L'apparition d'une *Weltliteratur* est contemporaine de celle d'un *Weltmarkt*, d'un marché mondial des produits matériels. Comme le dit Strich,

1. *Ibid.*, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 26.

elle est un échange de biens spirituels, un commerce d'idées entre les peuples, un marché mondial littéraire, sur lequel les nations échangent leurs trésors spirituels. Goethe a lui-même employé de telles images, tirées du monde du commerce et de l'échange, pour éclairer son idée de la littérature mondiale ¹.

L'apparition de la littérature mondiale ne signifie pas la fin des littératures nationales : elle est leur entrée dans un espace-temps où elles agissent les unes sur les autres et cherchent à éclairer mutuellement leurs images. Goethe, entre 1820 et 1830, s'est clairement exprimé là-dessus :

La littérature nationale ne signifie plus grand-chose maintenant, le moment est venu de la littérature mondiale, et chacun doit s'employer à hâter la venue de cette époque (*Conversation avec Eckermann*, 31 janvier 1827).

Si nous nous sommes risqués à annoncer une littérature européenne, voire une littérature mondiale et universelle, cela ne veut pas dire que les différentes nations prennent mutuellement connaissance d'elles-mêmes et de leurs créations, car en ce sens la littérature mondiale existerait déjà depuis longtemps [...] Non ! Il s'agit plutôt ici du fait que les hommes de lettres vivants [...] font mutuellement connaissance et se sentent conduits, par penchant et par sens de la communauté, à agir socialement (*gesellschaftlich*) ².

La littérature mondiale est ainsi la co-existence active de toutes les littératures *contemporaines*. Cette contemporanéité, ou cette simultanéité, est absolument essentielle au concept de *Weltliteratur*.

Strich :

La littérature mondiale est l'espace spirituel dans lequel les contemporains, quelle que soit leur nationalité, se rencontrent, s'associent et agissent en commun ³.

1. *Ibid.*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 24.

Goethe écrit encore :

Si nous remontons dans l'histoire, nous trouvons partout des personnalités avec lesquelles nous nous entendrions, et d'autres avec lesquelles nous entrerions sûrement en conflit. Mais *l'essentiel reste néanmoins le contemporain, parce qu'il se reflète le plus purement en nous, et nous en lui*¹.

La co-existence activée et consciente des littératures contemporaines implique une modification du rapport à soi et à l'autre. Si elle n'entraîne pas l'effacement des différences, elle exige leur échange intensifié. Telle est, pour Goethe, l'essence de la *modernité*.

Dans ce nouvel espace qui s'annonce, les traductions jouent un rôle primordial. Goethe écrit en 1828 à Carlyle à propos de la traduction anglaise de son *Torquato Tasso* :

J'aimerais cependant savoir de vous dans quelle mesure ce Tasse peut valoir comme un texte anglais. Je vous serais très reconnaissant de m'éclairer et de m'enseigner là-dessus. Car ces rapports de l'original à la traduction sont précisément ceux qui expriment le plus clairement les rapports de nation à nation, et que l'on doit connaître et juger de préférence [...] pour l'avancement [...] de la littérature mondiale².

Ce qui revient à faire de la traduction, sinon le modèle, du moins la pierre de touche de la littérature mondiale. La pensée goethéenne oscille ici entre deux pôles : *promouvoir une inter-traduction généralisée, ou considérer la langue et la culture allemandes comme le médium privilégié de la littérature mondiale*. Dans les deux cas, la tâche du traducteur reste primordiale :

Celui qui comprend et étudie la langue allemande se trouve sur le marché où toutes les nations offrent leurs marchandises, il joue l'interprète, dans la mesure où il s'enrichit lui-même. Et ainsi faut-il considérer chaque traducteur comme un médiateur s'efforçant de promouvoir cet échange spirituel universel et se donnant pour tâche de faire progresser ce commerce

1. *Ibid.*, p. 25. Souligné par nous.

2. *Ibid.*, p. 20-21.

généralisé. Quoi que l'on puisse dire de l'insuffisance du traduire, cette activité n'en reste pas moins l'une des tâches les plus essentielles et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel. Le Coran dit : Dieu a donné à chaque peuple un prophète dans sa propre langue. Ainsi chaque traducteur est-il un prophète pour son peuple ¹.

Ailleurs, il écrit :

Car c'est la destination de l'Allemand que de s'élever à l'état de représentant de tous les citoyens du monde ².

Selon cette dernière direction de pensée, l'espace culturel allemand, parce que la traduction l'a ouvert toujours davantage aux espaces culturels étrangers, pourrait devenir le « marché d'échange » par excellence de la *Weltliteratur*. En forçant à peine les choses, on pourrait dire que la langue allemande est devenue parfois pour Goethe la *langue-de-la-traduction*. C'est d'ailleurs ce qu'on trouve exprimé dans l'une de ses conversations avec Eckermann. Les paroles de Goethe ont ici une certaine platitude, qui laisse penser qu'il ne croyait pas totalement à ce qu'il disait :

On ne peut nier [...] que quand quelqu'un comprend bien l'allemand, il peut se passer de beaucoup d'autres langues. Je ne parle pas ici du français, c'est la langue de la conversation, et elle est particulièrement indispensable en voyage, parce que tout le monde la comprend, et qu'on peut l'employer en tous pays en lieu et place d'un bon interprète. Mais en ce qui concerne le grec, le latin, l'italien et l'espagnol, nous pouvons lire les meilleures œuvres de ces nations dans des traductions allemandes si bonnes que nous n'avons plus aucune raison [...] de perdre du temps au pénible apprentissage des langues ³.

Le texte que nous avons placé en exergue de ce chapitre pourra utilement – et ironiquement – corriger celui-ci. Il n'en

1. *Ibid.*, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 30.

3. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Aufbau Verlag, Berlin, 1962, p. 153-154.

reste pas moins que Goethe est conscient du rôle primordial de la traduction pour la culture allemande : de même que la France a formé sa langue pour qu'elle soit la « langue du monde » (des échanges intellectuels et diplomatiques, voire aristocratiques), les Allemands ont éduqué la leur pour qu'elle soit cette langue dans laquelle les autres langues peuvent faire retentir la voix propre de leurs œuvres. Et c'est là un processus qui, pour Goethe, est pour ainsi dire accompli en 1830, un processus qu'il a eu tout le loisir de voir s'accomplir tout au long de sa vie. Mais cette constatation historique – que l'on retrouve chez Schleiermacher, Humboldt et Novalis – n'entraîne pas vraiment l'idée qu'il doive exister un médium unique de la *Weltliteratur*, une sorte de « peuple élu » de la littérature mondiale et de la traduction. La *Weltliteratur* est bien plutôt l'âge de l'inter-traduction généralisée, dans lequel toutes les langues apprennent, sur leur mode propre, à être des langues-de-traduction et à vivre l'expérience de la traduction. Processus que Goethe voyait se manifester dans les années 1820-1830 en France et en Angleterre avec, précisément, la traduction de la littérature allemande (à commencer par lui-même, Schiller et Herder), et auquel il accordait la plus extrême attention.

Cela implique en premier lieu que, partout, la traduction soit considérée comme une tâche essentielle, digne d'estime, et, en vérité, *faisant partie de la littérature d'une nation*. Que Goethe l'ait considérée de la sorte, c'est ce qu'atteste une anecdote assez frappante. En 1808, soit en pleine domination napoléonienne, certains intellectuels voulurent composer un recueil des meilleures poésies allemandes à l'usage du « peuple ». L'intention nationaliste du propos était avouée ¹. Les auteurs

1. La position goethéenne vis-à-vis du nationalisme est exprimée dès 1801 dans la revue *Propylées* : « Peut-être se convaincra-t-on bientôt qu'il n'existe pas d'art patriotique et pas de science patriotique. Tous deux appartiennent, comme tout ce qui a quelque valeur, au monde entier, et ne peuvent être cultivés que par une action réciproque libre et universelle de tous les contemporains vivants, en gardant constamment à

du futur recueil demandèrent conseil à Goethe pour le choix des poèmes. Le seul conseil que celui-ci leur donna, ce fut d'inclure *aussi* des traductions allemandes de poèmes étrangers, d'abord parce que la poésie allemande devait à l'étranger l'essentiel de ses formes — et cela depuis ses origines —, ensuite parce qu'il s'agissait à ses yeux de créations appartenant authentiquement à la littérature nationale.

Une fois assurés les droits, la dignité et le rang de la traduction, Goethe a pu donner ce qui ressemblerait le plus à une théorie de la traduction, sous la forme d'une réflexion sur les *âges* ou les *modes* de celle-ci, réflexion absolument parallèle, nous le verrons, à celle qu'il a menée sur les « époques » de la *Bildung*. Si la *Bildung* est ce processus dans lequel le rapport à soi s'affermirait par le rapport à l'étranger et produit un équilibre des deux rapports par un graduel passage de l'inféconde clôture sur soi à l'interaction vivante, la traduction, en tant qu'exemplification de ce rapport, est marquée par des étapes, étapes que l'on peut considérer comme des périodes historiques, ou comme des moments et des modes, destinés à se répéter indéfiniment dans l'histoire d'une culture :

Il y a trois sortes de traductions. La première nous fait connaître l'étranger dans notre sens à nous; pour cela, rien de mieux que la simple traduction en prose [...]

Une seconde époque vient ensuite, celle où l'on s'efforce, il est vrai, de s'adapter aux manifestations de l'existence étrangère, mais où, en réalité, on ne cherche à s'approprier que l'esprit étranger, mais en le transposant dans notre esprit. J'appellerais cette époque *parodistique*, en prenant ce mot

l'esprit ce qui nous reste du passé et ce qui nous est connu de lui » (*in* Strich, *op. cit.*, p. 49). Le nationalisme, de fait, met en question toute la vision des interactions culturelles de Goethe, ce qui ne veut pas dire que celui-ci défende un cosmopolitisme creux et abstrait : « Il n'est pas question que les nations pensent toutes de même. Elles doivent seulement prêter attention aux autres, se comprendre et, si elles ne peuvent s'aimer, du moins arriver à se supporter » (*ibid.*, p. 26). « On doit connaître les particularités de chacun pour les lui laisser, et pouvoir précisément entrer en rapport avec lui; car les particularités d'une nation sont comme sa langue et ses unités monétaires, elles facilitent l'échange, et même le rendent en premier lieu possible » (*ibid.*, p. 26).

dans sa signification la plus pure [...] Les Français usent de ce procédé dans la traduction de tous les ouvrages poétiques [...] Le Français, de même qu'il adapte à son parler les mots étrangers, fait de même pour les sentiments, les pensées et même les objets; il exige à tout prix pour tout fruit étranger un équivalent qui ait poussé dans son propre terroir [...]

Mais comme on ne peut longtemps persévérer ni dans le parfait, ni dans l'imparfait, et qu'une transformation doit toujours succéder à l'autre, nous sommes arrivés à une troisième période, qui pourrait être nommée la suprême et dernière période, celle où l'on voudrait rendre la traduction identique à l'original, en sorte qu'elle puisse valoir non à la place (*nicht anstatt des andern*) de l'autre, mais en son lieu (*an der Stelle*).

Ce mode de traduction rencontre d'abord la plus grande résistance; car le traducteur qui serre de près son original renonce plus ou moins à l'originalité de sa nation, et il en résulte un troisième terme auquel il faut que le goût du public commence par s'adapter [...]

Mais comme, dans chaque littérature, ces trois périodes se reproduisent, parfois en sens inverse, et que les trois modes de traduction peuvent être pratiqués en même temps, une version en prose du *Chah Nameh* et des ouvrages de Nisami serait toujours à sa place [...]

Maintenant, il serait temps d'en donner une traduction de la troisième espèce, qui reproduirait les divers dialectes, les particularités propres du rythme, du mètre et de la prose du texte et nous permettrait de goûter et de savourer de nouveau ce poème dans sa pleine originalité [...]

Mais pourquoi nous avons appelé la troisième époque la dernière, c'est ce que nous allons indiquer en peu de mots. Une traduction qui vise à s'identifier avec l'original tend à se rapprocher en fin de compte de la version interlinéaire et facilite hautement la compréhension de l'original; par là nous nous trouvons en quelque sorte involontairement ramenés au texte primitif, et ainsi s'achève finalement le cycle selon lequel s'opère la transition de l'étranger au familier, du connu à l'inconnu ¹.

Ce texte célèbre offre l'expression la plus achevée de la pensée *classique* allemande sur la traduction. Ni Schleiermacher,

1. *Le Divan occidental-oriental*, p. 430-433. Le schéma proposé ici par Goethe est triadique, conformément à la notion de *Bildung*. Dans le texte consacré à Wieland, il est duel, comme chez Schleiermacher, qui ne fait d'ailleurs que le développer plus systématiquement : « Il y a deux maximes de la traduction : l'une demande que l'auteur d'une nation étrangère soit amené jusqu'à nous, de telle façon que nous puissions le considérer comme nôtre; l'autre, en revanche, exige que nous nous donnions à l'étranger [...] Les avantages des deux maximes sont suffisamment connues de tous les hommes cultivés par de mémorables exemples » (*in Störig, op. cit.*, p. 34).

ni Humboldt n'ont pu le dépasser. Il appelle quelques commentaires. Tout d'abord, Goethe présente les trois modes de traduction comme des modes *historiques*, liés chacun à un certain état du rapport avec l'étranger. Bien que le troisième mode soit dit « suprême » et « dernier », il ne constitue pas pour autant simplement un mode dialectiquement supérieur aux deux autres, et particulièrement au second. Il est plutôt « suprême » en ce qu'il constitue une *ultime possibilité du traduire* (la version interlinéaire consciente d'elle-même) et qu'avec lui s'amorce la courbe du cycle par laquelle tout revient au point de départ. Du mode un au mode trois, c'est toute la translation du propre à l'étranger qui s'est accomplie, et pour Goethe il est évident qu'il n'y a pas d'autres modes possibles. Selon les différents domaines de la traduction, ces modes peuvent en outre coexister : la traduction des textes orientaux, par exemple, n'est pas située dans le même temps que la traduction des Grecs ou de Shakespeare. Mais ce qui détourne Goethe de privilégier le troisième mode, comme nous aurions tendance à le faire au *xx^e* siècle, ce sont deux points que le texte du *Divan* n'aborde pas, mais que le poète a évoqués ailleurs. Le premier, c'est le rapport de la traduction à l'*intraduisible* :

Dans la traduction, écrit-il en 1828 au chancelier von Müller, on ne doit pas s'engager dans une lutte immédiate avec la langue étrangère. On doit parvenir jusqu'à l'intraduisible et respecter celui-ci ; car c'est là que résident la valeur et le caractère de chaque langue ¹.

La même remarque est consignée dans *Maximen und Reflexionen* :

Dans la traduction, on doit parvenir jusqu'à l'intraduisible ; c'est alors seulement que l'on prend conscience de la nation étrangère et de la langue étrangère ².

1. Strich, *op. cit.*, p. 19.

2. *Literatur und Leben*, Band 9, Art. Ged. Ausg., p. 633.

Or, le troisième mode de traduction du *Divan* semble bien s'engager dans une lutte immédiate avec la langue étrangère et tendre, précisément, à traduire l'intraduisible, dans un combat qui fait penser au « combat spirituel » de Rimbaud. *L'intraduisible, en réalité, n'est pas ceci ou cela, mais la totalité de la langue étrangère dans son étrangeté et sa différence.* Cette différence, Goethe entend la respecter (c'est tout le sens de son humanisme), mais aussi la relativiser, dans la mesure où, même si elle constitue la valeur et l'originalité de la langue étrangère, elle n'est pas forcément pour lui *l'essentiel*. C'est en ce sens qu'il a jugé les tentatives contemporaines – notamment celles d'A. W. Schlegel – de traduction en vers, et non en prose, de la poésie étrangère, tentatives dont la légitimité peut nous paraître évidente, mais qui semblèrent à l'époque révolutionnaires : tout l'évangile de traducteur d'A. W. Schlegel se base là-dessus. Or, ces tentatives reposent sur une valorisation absolue de la *forme poétique*, valorisation que Goethe répugne à effectuer, d'abord parce qu'il n'entend pas séparer forme et contenu, ensuite, et surtout, *parce qu'il assigne une valeur pour ainsi dire transcendante au contenu* – étant entendu que le contenu n'est pas ici ce qui serait simplement saisissable au-delà de la forme dans une œuvre, mais quelque chose de plus mystérieux. On pourrait dire que le contenu est à la forme ce que la Nature est à ses manifestations. Deux textes de Goethe, dans *Dichtung und Wahrheit*, explicitent sa position à ce sujet :

Je respecte le rythme aussi bien que la rime, par lesquels seule la poésie devient poésie, mais ce qu'il y a d'agissant au sens le plus profond et le plus fondamental, ce qui est vraiment formateur et générateur de progrès est ce qui demeure du poète quand il est traduit en prose. Car il reste alors *le pur contenu accompli* ¹.

1. *Ibid.*, Band 10, p. 540. Souligné par nous.

Certes, dans la suite de ce texte, Goethe présente la traduction prosaïque de la poésie comme un premier degré, et en donne pour exemple la traduction luthérienne de la Bible. Mais il n'en reste pas moins qu'en mettant en avant le « pur contenu accompli » comme principe « agissant » et « formateur », il a amplement justifié ce genre de traduction. Dans un autre passage de *Dichtung und Wahrheit* – où il est également question de la Bible et de Luther – il développe sa vision du « contenu » de l'œuvre :

Dans tout ce qui nous est transmis, et particulièrement par écrit, ce qui importe, c'est le fonds, l'être intime, le sens, la direction de l'ouvrage; c'est là que se trouve ce qui est originel, divin, efficace, intangible, indestructible; ni le temps, ni les influences, ni les conditions extérieures n'ont de prise sur ce fond primitif, du moins pas plus que la maladie du corps n'en a sur une âme bien faite. La langue, le dialecte, les idiotismes, le style et enfin l'écriture, devraient donc être considérés comme le corps de tout ouvrage de l'esprit [...]

Rechercher la nature intime, l'originalité d'une œuvre qui nous plaît particulièrement, est donc l'affaire de chacun, et pour cela, avant toute chose, il faut examiner ce qu'elle est à l'égard de notre âme et jusqu'à quel point cette force vivante excitera et fécondera la nôtre; en revanche, tout l'extérieur, qui est sans action sur nous ou sujet à un doute, on n'a qu'à l'abandonner à la critique qui, quand bien même elle serait en état de morceler et de disperser l'ensemble, n'arriverait jamais cependant à nous ravir le fonds proprement dit auquel nous tenons fortement, et même à nous troubler un instant dans notre confiance une fois établie¹.

Ce fonds de l'œuvre paraît à l'opposé de l'intraduisible, s'il est précisément ce qui, en elle, a définitivement et immédiatement prise sur nous, ce qui nous la rend parlante, sa *Sprachlichkeit* profonde. De là peut se déduire la nature relative de la traduction attachée aux différences de l'œuvre, ainsi que la nature dérivée et secondaire de la critique. À l'inverse, quand la forme devient le privilégié absolu, comme chez les Roman-

1. Goethe, *Ses Mémoires et sa vie*, t. III, Le Signe, Paris, 1980, p. 17.

tiques, traductions poétique et critique acquièrent une position primordiale.

Le schéma triadique goethéen s'éclaire d'un autre jour si on le confronte à d'autres textes consacrés, eux, à la *Bildung*. Il est du reste hors de doute que la majeure partie des réflexions que Goethe a consacrées à la traduction s'insèrent dans ce cadre. Un texte écrit peu avant sa mort, en 1831, et intitulé *Epochen geselliger Bildung*, époques de la formation sociale, ou sociable, distingue quatre moments de celle-ci. Le premier correspond à peu près à cet état de la langue « vierge » évoquée par Herder. Les trois autres correspondent aux modes du *Divan* :

I. En une masse plus ou moins grossière surgissent des cercles étroits d'hommes cultivés; les rapports sont très intimes, on ne fait confiance qu'à l'ami, on ne chante que la bien-aimée, tout a un aspect familial et domestique. Ces cercles se ferment à l'extérieur, et doivent agir de la sorte, car il leur faut s'assurer dans l'élément grossier de leur existence. Ils s'en tiennent aussi de préférence à la langue maternelle, et c'est pourquoi on appelle très justement cette époque l'époque *idyllique*.

II. Ces cercles étroits s'accroissent [...] la circulation interne devient plus vivante, on ne refuse plus l'action des langues étrangères, les cercles restent séparés, mais se rapprochent [...] J'appellerais cette époque l'époque *sociale* ou *civique*.

III. Finalement les cercles croissent et s'élargissent toujours davantage, entrent en contact et se préparent à fusionner. Ils comprennent que leurs désirs, leurs intentions sont les mêmes, mais ne peuvent encore dissoudre les limites qui les séparent. Cette époque pourrait s'appeler *la plus générale*.

IV. Pour qu'elle devienne *universelle*, il faut ce bonheur et cette fortune dont nous pouvons à présent nous vanter [...] Il a fallu une influence supérieure pour produire ce que nous vivons aujourd'hui : l'union de tous les cercles cultivés qui auparavant ne faisaient qu'entrer en contact [...] Toutes les littératures étrangères sont mises à l'égalité, et nous ne restons pas à la traîne dans le cours du monde ¹.

Si l'on remplace ici le mot cercle par celui de nation, on a exactement le processus qui mène à la constitution de la

1. In Strich, *op. cit.*, p. 65.

Weltliteratur. Dans l'introduction de la revue *Propylées*, Goethe aborde sous un angle encore différent le rapport du propre et de l'étranger, en décrivant ce que l'on pourrait appeler *la loi de l'opposition* :

Nous ne nous formons pas quand nous nous contentons de mobiliser avec légèreté et commodité ce qu'il y a en nous. Chaque artiste, comme chaque homme, n'est qu'un être particulier, et comme tel toujours dépendant d'un côté. C'est pourquoi l'homme doit aussi accueillir en lui, théoriquement et pratiquement, autant que cela lui est possible, ce qui est opposé à sa nature. Que le frivole recherche le sérieux et le sévère, que le sévère ait devant ses yeux un être léger et facile, que le fort se mesure au délicat, le délicat à la force, et chacun développera d'autant plus sa nature qu'il semblera s'éloigner de lui-même¹.

Ici, le rapport à l'étranger apparaît comme la rencontre de ce qui nous est *opposé*, comme la culture de ce qui est antagoniste à notre nature propre. Tel est par exemple pour Goethe le rapport mutuel de la culture française et de la culture allemande au début du XIX^e siècle. L'*Unbändigkeit* allemande, la non-contrainte, ne peut qu'aider la culture française à se libérer du corset de son classicisme. Mais inversement, la « versatilité » allemande a tout à gagner de la rigueur formelle des Français : ainsi, chacune de ces cultures doit chercher dans l'autre ce qui à la fois lui manque et ce qui lui est le plus opposé. Le rapport à l'étranger est donc caractérisé par le fait que l'on y cherche une différence elle-même *déterminée*. Par ailleurs, la scène du rapport du propre et de l'étranger est dominée par ce qui, au-delà de leur opposition, est l'élément de leur coexistence possible : l'étranger n'est jamais qu'un *alter ego*, et inversement, je suis l'étranger d'une multiplicité d'*alter ego*. Ce qui entraîne que le rapport à l'étranger soit avant tout un rapport de *contemporanéité* : il ne peut pas y avoir de commerce et d'interaction avec les morts.

1. *Ibid.*, p. 55.

Toutefois, la contemporanéité des *alter ego* a besoin d'être fondée dans un *troisième terme*, un terme pour ainsi dire absolu auquel tous puissent se référer, et qui constitue leur fonds : ce fonds, dans le cas des cultures, doit être lui-même une culture, mais une culture qui soit *l'expression immédiate de la Nature*. Cette culture, c'est la *culture grecque*. Les Grecs représentent pour Goethe l'humanité et la *Bildung* accomplies. De même qu'il faut toujours en revenir à la Nature, il faut toujours, dans le cycle de la *Bildung*, en revenir aux Grecs. C'est ce que le poète déclare le 31 janvier 1827 à Eckermann :

[...] en estimant ainsi ce qui est étranger, nous ne devons pas nous attacher à quelque chose de particulier et vouloir le considérer comme un modèle, que ce soit la littérature chinoise, ou serbe, que ce soit Calderón ou les *Nibelungen*, mais quand nous avons besoin d'un modèle, il nous faut retourner vers les anciens Grecs, dont les œuvres représentent toujours l'homme harmonieux. Nous devons considérer le reste uniquement sous l'aspect historique et nous approprier dans toute la mesure du possible ce qui s'y trouve de bon ¹.

L'allusion à Calderón et aux *Nibelungen* est une critique à peine déguisée de la multi-ouverture romantique vers les littératures étrangères. De fait, les Grecs occupent pour Goethe une place d'*Urbild* et de *Vorbild* dans le processus de la *Bildung*, et cette place n'est jamais discutée par lui. La Grécité est cette manifestation de l'Éternellement Un, de l'Homme originaire à l'aune de laquelle on peut mesurer toutes les cultures, qu'il s'agisse de la Germanité, de la Francité, de l'Italianité ou même de la Latinité. Tout le reste est « historique » soit dans le sens de passé (sens pour Goethe dépréciatif), soit dans celui de contemporain. Nous retrouvons donc ici, une fois de plus, le double plan de la pensée goethéenne : Éternité et Contemporanéité. Double plan qu'elle réunit dans le concept de Nature ².

1. *Ibid.*, p. 101.

2. « Tout existe toujours en elle [...] Le présent est son éternité » (*Pages choisies*, p. 352).

La traduction des Grecs, telle que la réalisent Voss et, sous l'influence directe de Goethe et de Schiller, Humboldt, revêt donc dans l'espace sélectif du traduisible une préséance naturelle. Et c'est pourquoi Goethe a accueilli avec une mauvaise humeur croissante la masse des traductions romantiques, qui ne concernaient ni les Grecs, ni, comme Strich le souligne justement, les contemporains :

Certes : le Romantisme allemand a aussi traduit de toutes les littératures ; mais qu'a-t-il traduit ? Dante, Pétrarque, Cervantes, Shakespeare, Calderón, les anciens Hindous. Les propres contemporains des autres nations sont restés presque exclus du cercle d'intérêt du Romantisme allemand. Il ne connaissait le temps que comme succession, au fond que comme passé, et non pas comme simultanéité et co-simultanéité, comme communauté temporelle d'hommes vivants ensemble dans le présent ¹.

Il y voyait, à juste titre, une autre conception de la littérature universelle. Le fait est d'autant plus frappant qu'à titre personnel, il reconnaissait pleinement sa dette envers Shakespeare ou Calderón. De son point de vue, les Romantiques débouchaient dans un espace à la fois passéiste et – surtout – dangereusement syncrétique. On retrouve ici l'opposition signalée plus haut entre les deux visions de la *Bildung* et la structuration disjonctive du champ de la traduction. La réserve de Goethe, encore une fois, est d'autant plus notable que les réflexions du *Divan* proposent une vision des modes de la traduction qui ne diffère guère de celle d'A. W. Schlegel et de Schleiermacher. Mais l'*Übersetzungstalent* et la volonté de tout traduire romantique sont foncièrement étrangers à Goethe.

Qu'il y ait une différence essentielle entre la traduction des contemporains et celle des auteurs du passé, c'est là quelque

1. Strich, *op. cit.*, p. 24. Cette remarque, juste en elle-même, est cependant loin d'épuiser le problème. Les Romantiques ont une autre perception du présent que Goethe. Mais on ne peut les qualifier de passéistes. Ils sont plutôt futuristes. Voir notre chapitre sur A. W. Schlegel.

chose que Goethe pourrait nous apprendre à mieux évaluer. Du passé, nous n'avons plus que les œuvres. Du présent, nous avons les auteurs et tout ce que cela implique de possible interaction vivante. Mais il y a plus. La contemporanéité signifie que la langue traduite peut aussi traduire, que *le traduisant peut aussi être traduit*, que la langue, l'œuvre et l'auteur traduits peuvent *vivre* l'être-traduit. Ou encore : si l'on considère le traduire comme une interaction entre deux langues, la contemporanéité produit un double effet : la langue traduisante s'y modifie (c'est là ce qu'on remarque toujours en premier lieu), mais également la langue traduite. Il revient à Goethe de s'être penché sur la totalité du jeu du traduire et de l'être-traduit dans l'espace de la contemporanéité, d'en avoir mesuré les manifestations psychologiques, littéraires, nationales et culturelles. *Le traduire est pris maintenant dans le vaste cycle du se-traduire*. Ce phénomène, à son tour, se reproduit à tous les niveaux de la translation culturelle (critiques, emprunts, « influences », etc.). Goethe nous offre ainsi une vision globale des rapports *mutuels* du propre et de l'étranger, où il est aussi question de ce qu'est pour l'étranger son propre, et donc de *son* rapport avec cet étranger que notre propre est pour lui. On pourrait même affirmer : avant l'âge de la *Weltliteratur*, le rapport à l'étranger est soit de refus, soit de méconnaissance, soit d'annexion défigurante ou « parodistique » (cas des Romains, de la culture française jusqu'au xix^e siècle), soit d'accueil fidèle et respectueux (cas de l'Allemagne à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle). Avec l'avènement de la littérature mondiale, le rapport devient plus complexe, dans la mesure où les diverses cultures cherchent désormais à se contempler dans le miroir des autres, à y chercher ce qu'elles ne peuvent pas percevoir d'elles-mêmes. *La saisie de soi ne passe plus seulement par la saisie de l'étranger, mais par celle que l'étranger a de nous*. C'est la version goethéenne de la reconnaissance mutuelle de Hegel,

dont le poète n'exclut aucunement la lutte évoquée dans *La Phénoménologie de l'Esprit*.

Ce rapport réciproque du propre et de l'étranger, Goethe a cherché à le formuler à l'aide de plusieurs concepts, qui concernent au premier chef la traduction, mais aussi d'autres rapports interculturels ou interlittéraires comme la critique : il s'agit des concepts de *Theilnahme*, de participation, de *Spiegelung*, de reflet, de *Verjüngung*, de rajeunissement, et d'*Auf-frischung*, de régénération. La participation indique un certain type de rapport qui est à la fois d'intervention active et d'engagement, à l'inverse de l'influence, *Influenz*, rapport passif que Goethe a toujours sévèrement jugé, en le rapprochant de la maladie du même nom, l'*Influenza*. Ainsi déclare-t-il que Carlyle montre

une participation paisible, claire et intime aux débuts poétiques et littéraires allemands ; il épouse les efforts les plus propres de la nation, laisse valoir chaque individu à sa propre place et éclaire de la sorte, d'une certaine manière, le conflit inévitable qui se produit dans la littérature d'un peuple. Car vivre et agir signifie également prendre parti et attaquer [...] Si l'horizon d'une littérature intérieure se trouble souvent à cause de ce conflit pendant de nombreuses années, l'étranger laisse la poussière, les nuées et les brouillards se dissiper [...] et aperçoit ces régions lointaines toutes éclairées devant lui, avec leurs lieux d'ombre et de lumière, dans cette tranquillité d'âme semblable à celle avec laquelle, par une nuit très claire, nous sommes habitués à contempler la lune ¹.

Ainsi les littératures étrangères deviennent-elles médiatrices dans les conflits internes des littératures nationales et leur offrent-elles une image d'elles-mêmes qu'elles ne sauraient avoir. Goethe a joué ce rôle, par exemple, dans les conflits qui opposaient classiques et romantiques en Italie. Ce type d'intervention étrangère dans une littérature nationale renvoie à son tour aux notions de reflet et de régénération :

1. In Strich, *op. cit.*, p. 37-38.

Les littératures nationales taries, note-t-il en 1827, sont régénérées par l'étranger ¹.

Et plus décisivement :

Chaque littérature finit par s'ennuyer en elle-même, si elle n'est pas régénérée par une participation étrangère. Quel savant ne se réjouit-il pas des merveilles qu'il voit produites par le reflet et la réflexion? Et ce que signifie un reflet dans le domaine moral, chacun l'a vécu, fût-ce de manière inconsciente, et comprendra dès qu'il y prêtera attention qu'il lui est redevable d'une grande partie de sa formation ¹.

Ce qui répond à un principe exprimé dans la *Morphologie* :

La plus belle métempsycose est celle où nous nous voyons resurgir dans un autre ².

De tous les « reflets » qui peuvent se produire entre deux cultures, la traduction est certainement l'un des plus importants, et celui qui a le plus frappé Goethe, non seulement parce qu'il en a fait lui-même l'expérience, mais parce qu'il s'agit d'un reflet plus créateur que celui de la critique. Quand on apporta à Goethe une traduction en latin d'*Hermann et Dorothee*, il fit le commentaire suivant :

Je n'avais pas relu depuis des années ce poème chéri entre tous, et maintenant je le contemple comme dans un miroir, lequel, comme nous le savons par expérience et depuis peu par l'entoptique, a la capacité d'exercer une force magique. Ici, je voyais mon sentiment et ma poésie à la fois identiques et changés dans une langue beaucoup plus formée; je me rendais compte que le latin tend vers le concept et transforme ce qui, en allemand, se dissimule de façon innocente [...] ³.

1. *Ibid.*, p. 34.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 36.

Dans la traduction latine, ajoute-t-il, son poème

paraissait plus noble, comme s'il fût, en ce qui concerne sa forme, retourné à son origine ¹.

Dans le même sens, la traduction du *Faust* par Nerval lui paraît avoir « régénéré » le texte allemand. À propos de la traduction anglaise du *Wallenstein* de Schiller, il déclare :

Voici une nouvelle remarque, peut-être à peine vécue encore, peut-être jamais exprimée : que le traducteur ne travaille pas seulement pour sa nation, mais aussi pour celles des langues dont il a traduit l'œuvre. Car le cas se présente plus souvent qu'on ne croit, qu'une nation absorbe la sève et la force d'une œuvre, prend en elle toute sa vie intérieure de telle façon qu'elle ne peut plus jouir de cette œuvre ni en tirer ultérieurement d'aliment. Cela concerne avant tout les Allemands, qui élaborent trop vite ce qui leur est offert et, dans la mesure où ils le transforment par toutes sortes d'imitations, d'une certaine manière l'anéantissent. C'est pourquoi il est salutaire que leur œuvre propre leur apparaisse comme de nouveau revivifiée par une bonne traduction ¹.

Ces remarques n'auraient qu'une portée purement psychologique si elles ne renvoyaient qu'à l'émerveillement éprouvé par Goethe à retrouver dans une langue étrangère ses œuvres ou celles de son ami Schiller; elles ne concerneraient pas la métamorphose qu'opère la traduction quand elle déploie une œuvre dans une autre langue. Mais il n'en est pas ainsi. Pour produire cette impression d'émerveillement, il faut que la traduction ait *effectivement* placé l'œuvre dans un miroir d'elle-même qui la « régénère » et la « vivifie ». C'est à ce titre que l'être-traduit est fondamental pour une œuvre (et en second lieu pour son auteur). Car il la place dans un autre temps, un temps plus originaire, un temps où elle paraît neuve comme à son début. En ce sens, elle redevient

1. *Ibid.*, p. 36.

hautement lisible pour ceux qui la connaissent déjà (auteurs ou lecteurs) dans sa langue maternelle. Cette essence de la traduction *pour les autres* reste certes mystérieuse, mais elle indique déjà que le sens de la traduction ne consiste pas à médiatiser des œuvres étrangères pour les seuls lecteurs qui ignorent la langue de celles-ci. Non : la traduction est une expérience qui concerne aussi bien les traduits que les traduisants ; comme produit achevé, elle est idéalement destinée à être lue par tous. L'effet en retour de la traduction sur l'œuvre traduite est sans doute un phénomène fondamental, et c'est le mérite de Goethe que de l'avoir perçu, comme quelque chose qui nous renvoie à la fois aux mystères de la vie des langues, des œuvres et de la traduction comme telle. Ces mystères sont ici signalés par ces notions à la fois spatiales et temporelles que sont le reflet en miroir, la régénération et le retour à l'origine. Sans cette « participation » de l'étranger qu'est la traduction, l'œuvre « s'ennuierait en elle-même », s'épuiserait dans les effets qu'elle produit en tant qu'œuvre dans son espace de jeu linguistique. En ce sens, elle a *besoin* d'être traduite, de resurgir, toute juvénile, dans le miroir d'une langue étrangère, pour pouvoir offrir aux lecteurs de sa langue maternelle son visage de merveille, c'est-à-dire son visage d'œuvre tout court. Cette métamorphose, et même cette métempsychose, renvoie à la teneur symbolique de la traduction comme telle, et Goethe l'a sans doute su, puisqu'il lui a consacré un poème — assurément sans prétention — intitulé *Ein Gleichnis*, un symbole :

Jüngst pflückt'ich einen Weisenstrauß
Trug ihn gedankenvoll nach Haus,
Da hatten von der warmen Hand
Die Kronen sich alle zur Erde gewandt.
Ich setzte sie in frisches Glas
Und welch ein Wunder war mir das!
Die Köpfchen hoben sich empor,

Die Blätterstengel im grünen Flor,
 Und allzusammen so gesund
 Als stünden sie noch auf Muttergrund.
 So war mir's als ich wundersam
 Mein Lied in fremder Sprache vernahm ¹.

Le poète a cueilli des fleurs des champs et les a rapportées chez lui. Privées de leur sol maternel, elles commencent à se faner. Il les met alors dans de l'eau fraîche, et voici qu'elles s'épanouissent de nouveau : *Ainsi en fut-il lorsque j'entendis, merveilleux, mon chant dans la langue étrangère*. Celui qui cueille les fleurs, c'est le traducteur. Arraché à son sol, le poème risque de se flétrir. Mais le traducteur le met dans la coupe fraîche de sa propre langue, et il fleurit de nouveau, comme s'il était encore *sur le sol maternel*. Il y a là une merveille car ni le poème, ni les fleurs ne sont plus sur leur terreau natal. Bien que l'épanouissement des fleurs symbolise ce qui se passe pour le poème dans la traduction, c'est le poème en totalité qui est un symbole. Ou encore : c'est la traduction qui est un symbole. Un symbole de quoi? Assurément, de la merveille qui se produit tous les jours dans les multiples translations qui constituent le tissu même du monde – de la présence, dans nos vies, des visages innombrables de la métamorphose et de la métempsycose ².

1. *Ibid.*, p. 35. Traduction approximative : « Je cueillis récemment un bouquet de fleurs des prés, les ramenai pensivement à la maison; la chaleur de ma main avait fait retomber les corolles; je les mis dans un verre d'eau fraîche, et quelle merveille ce fut pour moi! Les petites têtes se redressèrent, tiges et feuilles reverdirent, et le tout sembla aussi sain que s'il poussait encore sur le sol maternel. Ainsi en fut-il pour moi lorsque j'entendis, merveilleux, mon chant dans la langue étrangère. »

2. Hofmannstahl développe la même idée : « Les langues appartiennent aux choses les plus belles qu'il y ait dans le monde [...] Elles sont comme de merveilleux instruments de musique [...] Toutefois, il n'est pas possible de les faire vibrer entièrement. Oui, quand nous sommes devenus sourds à la beauté de notre propre langue, la première langue étrangère venue a pour nous une magie indescriptible; nous n'avons qu'à déverser nos pensées fanées en elle pour les voir devenir vivantes comme des fleurs quand on les met dans de l'eau fraîche » (Hofmannstahl, *Die prosaischen Schriften gesammelt* t. II, Berlin, 1907, p. 105).

Mais tout en décrivant la traduction comme une métamorphose, et tout en l'inscrivant dans le grand cycle des échanges vitaux, Goethe se garde bien d'affirmer que tout est traduction. Certes, le « reflet » qu'il s'émerveille de trouver ici existe aussi ailleurs. Et au premier chef dans le domaine des rapports humains – amoureux, amicaux, sociaux, culturels.

Il était dès lors tentant de faire un pas de plus, et de formuler une théorie de la traduction généralisée de tout en tout, dont la traduction interlinguistique ne serait qu'un cas particulier. Ce pas, Goethe ne le fait pas; au contraire, il maintient, fût-ce implicitement – et malgré sa perception unitaire du réel –, les différents domaines séparés. Les Romantiques, eux, n'ont pas cette réserve. Transformant le *reflet* goethéen en *réflexion* élevée à la hauteur d'un principe ontologique, ils édifient une théorie de la translation généralisée dont l'illustration la plus nette est, nous allons le voir, l'*Encyclopédie* de Novalis.

On a sempiternellement opposé la radicalité poétologique des Romantiques à la prudence prétendument « philistine » de Goethe. Nous voudrions au contraire maintenant relire les Romantiques d'un point de vue beaucoup plus proche de celui de Goethe que du leur, et souligner tout ce que leur fièvre spéculative a de négatif. On ne dépassera pas l'humanisme d'un Goethe en répétant symbiotiquement l'absolutisme poétique de l'*Athenäum*, mais en radicalisant les intuitions de l'homme de Weimar, qui soulignent toutes le caractère social et historique de la traduction.

Révolution romantique et versabilité infinie

Dans son *Entretien sur la poésie*, F. Schlegel, après avoir brossé un rapide tableau des « époques de la poésie » depuis les Grecs jusqu'à Shakespeare, aborde la situation littéraire en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle :

Là aussi cependant, il en sortit au moins une tradition : la nécessité du retour aux Anciens et à la nature; cette étincelle s'alluma chez les Allemands après qu'ils se furent progressivement éduqués au contact de leurs modèles. Winckelmann enseigna à considérer l'Antiquité comme un tout [...] L'universalité de Goethe offrit un reflet adouci de la poésie de presque toutes les nations et de presque toutes les époques [...] En quelques enjambées audacieuses, la philosophie parvint à se comprendre elle-même et à comprendre l'esprit humain, dans la profondeur duquel il lui fallut découvrir la source originelle de la fantaisie et l'idéal de la beauté, — et reconnaître ainsi clairement la poésie, dont jusque-là elle n'avait même pas soupçonné l'essence ni l'existence. Philosophie et poésie, les plus hautes facultés de l'homme — qui même à Athènes, au plus vif de leur éclat, œuvraient séparément — s'entremêlent désormais pour se vivifier et se modeler l'une l'autre, dans une incessante action réciproque. Traduire les poètes et restituer leur rythme est devenu un art; la critique s'est faite science, une science qui anéantit les erreurs anciennes et ouvre de nouvelles perspectives dans la connaissance de l'Antiquité [...]

Il ne reste plus aux Allemands qu'à continuer à utiliser ces moyens et à suivre l'exemple de Goethe, en explorant jusqu'à l'origine les formes de l'art afin de pouvoir leur donner une vie ou une combinaison nouvelles ¹.

1. AL, p. 305-306.

Ce bref texte de F. Schlegel contient pour ainsi dire *in nucleo* toute la vision que les Romantiques de l'*Athenäum* ont de leur époque et des bouleversements qui s'y sont produits : retour à l'Antiquité, apparition d'un génie national poétique protéiforme, auto-déploiement de la philosophie, mélange de la pensée et de la poésie, surgissement d'un art de la traduction et d'une science de la critique, telles sont les nouveautés culturelles du présent. F. Schlegel fait ici allusion à des événements historiques parfaitement définis, mais aussi à des éléments qui forment plutôt partie du *programme* romantique : unir philosophie et poésie, faire de la critique une science et de la traduction un art, voilà qui est aussi, et surtout, de l'ordre de l'*exigence*, et de l'exigence du groupe dont il est le leader théorique. Exigence exposée ici avec une fausse simplicité, car des termes comme « philosophie », « poésie », « art », « science », « critique » ou « fantaisie » ont dans le cosmos terminologique romantique un sens très défini qu'il n'est en aucun cas possible de ramener à notre horizon conceptuel ou à celui immédiatement antérieur aux Romantiques d'Iéna.

La compréhension de ce texte exige donc un parcours bref, mais approfondi, de l'ensemble des réflexions des membres de l'*Athenäum*. C'est seulement ainsi que nous pourrions comprendre pourquoi la traduction est mentionnée parmi les grandes réalisations culturelles de l'époque, et quelle place précise elle y occupe.

Ce parcours doit commencer par l'examen de la *révolution critique* qui se produit avec le Romantisme, et dont F. Schlegel et Novalis sont les principaux promoteurs. En quel sens peut-on parler ici de révolution critique ? L'expression renvoie évidemment à Kant et à sa « révolution copernicienne » dont les premiers Romantiques, par-delà Fichte, sont les héritiers. Elle renvoie aussi à la Révolution française. Dans les deux cas, une césure historique se produit. La révolution kantienne introduit la critique au cœur de la philosophie, sous la forme d'une

analytique du sujet fini auquel toute transgression du champ du sensible est désormais interdite, et tout philosopher naïf désormais impossible. La Révolution française introduit un radical bouleversement des formes sociales traditionnelles, également au nom de la raison. Cela signifie qu'avec Kant et cette Révolution, c'est l'âge critique qui est arrivé :

Cet âge, dans lequel nous avons aussi l'honneur de vivre; l'âge, qui, pour tout exprimer d'un seul mot, mérite le nom modeste, mais parlant, d'âge critique, si bien qu'à présent tout sera critiqué, hormis cet âge lui-même, et que tout deviendra de plus en plus critique ¹.

Cet âge soumet tout à sa « chimie ² », est l'âge de l'anti-naïveté ou, considéré négativement, celui de la non-simplicité et de la déchirure. La pensée romantique hérite de cette non-simplicité, du refus de toute naïveté : elle est une pensée ivre de pathos critique. Il s'agit pour elle, comme pour toute la pensée post-kantienne, d'achever ce que Kant n'aurait fait qu'ébaucher, de rendre donc sa critique « de plus en plus critique », mais aussi de faire sauter le verrou que Kant avait mis à la spéculation et au déploiement de l'infinitude du sujet. Les Romantiques d'Iéna prennent une part active à ce travail de radicalisation de la pensée de Kant dans le sillage de Fichte et de Schelling.

Mais leur place dans le champ spéculatif post-kantien consiste à *déployer la problématique du sujet infini dans le médium de l'art et de la poésie*, et à reformuler toutes les théories de l'art, de la poésie, de la *Bildung*, de la critique et du génie existantes dans le langage de la réflexion inaugurée par la *Wissenschaftslehre*, la Doctrine de la Science de Fichte. La fécondité de ce projet, qui revêt la forme explicite d'un projet articulé en multiples *Lehre*, dépasse de loin les entreprises de magnification

1. F. Schlegel, *Kritische Schriften*, p. 532.

2. *Ibid.*, p. 83.

de l'art contemporaines, celles d'un Schelling ou, un peu plus tard, d'un Solger, parce qu'il se produit dans un espace qui n'est pas à proprement parler philosophique (au sens académique), et qui n'est pas non plus celui de la simple création poétique. On le sait, les œuvres des premiers Romantiques sont peu nombreuses, restent inachevées, et si Novalis, par exemple, n'avait pas écrit ses *Fragments*, il n'est pas sûr que ses poèmes et ses ébauches de romans suffiraient à le consacrer. Quant à F. Schlegel, ses écrits littéraires (comme *Lucinde*) ne dépassent guère le stade de l'expérimentation. Comment donc caractériser cet espace? Probablement en ceci qu'il n'est pas *un espace d'œuvre, mais pourtant d'intense réflexion sur l'œuvre absente, désirée ou à venir*. Les seuls textes achevés que les Romantiques aient laissés, ce sont leurs *critiques*, leurs *recueils de fragments*, leurs *dialogues*, leurs *lettres littéraires* et... leurs *traductions*. Traductions, critiques, mais aussi dialogues, lettres et fragments (considérés en tant que mini-genre littéraire hérité de Chamfort, ou plutôt en tant que forme d'écriture achevée, non en tant que *Bruchstück*, morceau, esquisse inachevée) ont tous en commun de renvoyer à un autre absent : la traduction à l'original, les fragments à un tout, les lettres et les dialogues à un référent externe dont ils traitent, la critique au texte littéraire ou à la totalité de la littérature ¹. *Ce ne sont pas des œuvres*, mais des formes d'écriture qui entretiennent un rapport très profond, mais aussi très nostalgique, à l'œuvre. Habiter

1. F. Schlegel considère d'ailleurs les lettres et les dialogues comme des fragments : « Un dialogue est une chaîne ou une couronne de fragments. Un échange de lettres est un dialogue à plus grande échelle, et des Mémoires sont un système de fragments » (*AL*, p. 107). La critique elle-même doit revêtir pour lui une forme fragmentaire : « Une absence de forme intentionnelle est ici tout à fait à sa place, et le fragmentaire dans de telles communications n'est pas seulement excusable, mais louable et très convenable » (*Kritische Schriften*, p. 426). La traduction, à son tour, est située dans l'horizon des notes et des commentaires : « Des notes sont des épigrammes philologiques, des traductions, des mimes philologiques; maint commentaire où le texte n'est que le prétexte ou le non-Moi, des idylles philologiques » (*AL*, p. 90). Il est évident qu'une même forme d'écriture se cherche ici sous différents modes.

ce rapport à l'œuvre préexistante, absente ou rêvée et, dans ce rapport, *penser l'œuvre en tant qu'œuvre comme absolu de l'existence*, tel est le propre du Romantisme de l'*Athenäum*. Mais il y a plus : dans l'intimité de ce rapport, ils pressentent que ces formes d'écriture appartiennent aussi, d'une certaine façon, à l'espace de l'œuvre, tout en lui restant également extérieures. Ce qui pourrait se formuler ainsi : l'original a besoin et n'a pas besoin de la traduction, l'œuvre a besoin et n'a pas besoin de la critique, les fragments représentent le tout et ne sont pas le tout, les lettres et les dialogues sont des œuvres et ne sont pas des œuvres. D'où le rebondissement de la question : qu'est-ce que l'œuvre littéraire, si elle est le siège de tels paradoxes ? La Révolution critique des Romantiques consiste à s'interroger sans trêve sur cette essence de l'œuvre qui s'est manifestée à eux dans l'intimité fascinante de la critique et de la traduction, de la *philologie* au sens large, telle que Novalis l'a définie dans l'un de ses fragments :

La philologie en général est la science de la littérature. Tout ce qui traite des livres est philologique. Les notes, le titre, les épigraphes, les préfaces, les critiques, les exégèses, les commentaires, les citations, sont philologiques. Est purement philologique tout ce qui traite seulement des livres, ne se rapporte qu'à eux et absolument pas à la nature comme original ¹.

Ce jeu est aussi périlleux, car la critique et la traduction peuvent apparaître comme une absence de créativité propre, l'écriture fragmentaire comme l'incapacité de produire des œuvres ou des systèmes achevés. Et d'une certaine façon, elles sont *aussi* cette absence, cette incapacité, se répercutant à l'infini. Quand Novalis écrit en marge des *Fragments* de F. Schlegel : « pas un fragment », « pas un véritable fragment ² », il ne

1. Novalis, *Fragmente I*, n° 1256, p. 339.

2. Novalis, *Schriften*, Band II, éd. Samuel, p. 623.

mesure pas tant ceux-ci à une aune prédéterminée qu'au fait que l'écriture fragmentaire se renverse sans cesse, ou menace de se renverser, en écriture fragmentée et inachevée au sens le plus banal du terme. La masse des cahiers de Novalis et de F. Schlegel, telle que nous la révèlent graphiquement les dernières éditions allemandes, témoigne aussi bien d'incomplétude que de fragmentation intentionnelle. Ce qui fait la richesse de la pensée romantique, sa capacité de se réfléchir infiniment, de se tourner de tous les côtés et, ce faisant, d'appréhender la totalité, est aussi son absolue pauvreté, sa profonde incapacité, quoi qu'elle en ait, à penser tout court – au sens de la perdurance patiente auprès d'un thème ou d'un objet. Les œuvres que les Romantiques de la seconde génération ont écrites (pensons aux romans de Clemens Brentano) offrent la caricature, souvent talentueuse, de cette pensée sans halte et sans repos. C'est le « mauvais infini » de Hegel, qu'il a eu beau jeu de critiquer dans le Romantisme, sans que cette critique l'atteigne totalement, puisque richesse et pauvreté, puissance et impuissance sont ici absolument liées.

La Révolution critique est donc au premier chef l'instauration d'une certaine pensée de l'œuvre comme médium de l'infinité du sujet. Cette pensée emprunte ses armes à la philosophie, mais n'est pas elle-même philosophie. Quand nous parlons ici d'œuvre, il s'agit exclusivement *de l'œuvre écrite ou littéraire*. Sur les autres domaines de l'art, à l'exception, nous le verrons, de la musique, les Romantiques ont peu à dire, sans doute parce qu'ils n'entretiennent pas avec la critique, la traduction et les diverses formes de l'écriture fragmentaire ce rapport intime et paradoxal qui est pour eux le propre de la littérature; sans doute aussi parce que le médium de celle-ci est le langage, le plus universel de tous les médiums ¹. Les tentatives sporadiques des frères Schlegel et de Novalis de se pencher sur les

1. *Kritische Schriften*, p. 419.

« merveilleuses affinités entre tous les arts ¹ » ne dépassent guère le niveau des généralités. En réalité, leur passion, c'est exclusivement le « philologique », l'écrit. Ainsi F. Schlegel écrit-il dans sa *Lettre sur la philosophie* :

Mais c'est ainsi, je suis auteur et rien qu'auteur. L'écriture a pour moi je ne sais quelle magie secrète, peut-être à cause du crépuscule d'éternité qui flotte autour d'elle. Je dois te l'avouer, oui, c'est un émerveillement pour moi que la force secrète qui gît là, cachée dans ces traits morts; et je m'étonne de voir à quel point les expressions les plus simples [...] peuvent être si chargées de sens qu'elles ont le poids que donne un regard clair ou sont aussi parlantes que les accents jaillis sans art du plus profond de l'âme [...] Dans leur mutisme, les traits de l'écriture me paraissent un voile plus approprié à la profondeur de ces extériorisations les plus immédiates de l'esprit que le bruit des lèvres. J'aimerais presque dire, dans le langage un peu mystique de notre H. [Novalis] : vivre, c'est écrire; la seule destination de l'homme est de graver sur les tables de la nature les pensées de la divinité avec le stylet de l'esprit créateur de formes ².

Et Novalis :

Je voudrais voir devant moi, œuvre de mon esprit, toute une collection de livres, sur tous les arts et toutes les sciences ³.

J'ai plaisir à consacrer toute ma vie à *un* roman — qui doit constituer à lui seul une bibliothèque entière — et peut-être les années d'apprentissage d'une *Nation* ⁴.

Cette passion pour le livre et l'écrit se nourrit également du fait que ceux-ci tendent spontanément à former système, comme l'atteste l'expression courante de « monde des livres », que Novalis n'a pas manqué de relever ⁵. Et cette systématité latente de l'écrit, qui fait par exemple que l'on peut considérer,

1. *AL*, F. Schlegel, p. 176.

2. *Ibid.*, p. 225.

3. *Ibid.*, p. 431.

4. Novalis, *Briefe und Fragmente*, p. 459.

5. *Fragments II*, n° 1838, p. 19.

selon F. Schlegel, toutes les œuvres de la littérature comme une seule œuvre en devenir, est précisément ce qui doit être réfléchi et développé. Il y a encore autre chose : la littérature est le lieu d'une auto-différenciation dont les Grecs nous ont légué la forme canonique : celle des *genres*. Les autres arts n'offrent pas l'exemple d'une telle auto-division affirmant sa propre nécessité. La division des genres est même d'une telle nature qu'elle tend à resurgir chaque fois que l'on s'efforce de la nier ou de la considérer comme périmée. Mais historiquement, nous l'avons vu plus haut, il y a une autre possibilité, celle du *mélange de ces genres* : c'est ce qui, pour les Romantiques, s'est produit avec les poètes alexandrins et latins ou avec ces modernes que sont Shakespeare et Cervantes, et ce qui se cherche une nouvelle figure à l'orée du XIX^e siècle. D'où les questions :

La poésie doit-elle être purement et simplement divisée? Ou doit-elle rester une et indivisible? Ou passer alternativement de la division à la réunion ?

Le programme romantique consiste à transformer ce qui n'est historiquement qu'une tendance en une intention consciente d'elle-même : critique et traduction, nous le verrons, s'inscrivent dans ce programme.

Il s'agit donc, en premier lieu, de produire une critique et une théorie de la littérature telles qu'elles transforment définitivement, en opérant une césure historique, la pratique littéraire en une pratique réfléchie et assurée de son absoluité. De fait, tout se passe comme si à une révolution copernicienne de la philosophie devait correspondre une révolution copernicienne de la poésie. Et l'on peut comprendre pourquoi, toujours à partir de Kant : l'entreprise des trois *Critiques* ne signifie pas seulement une borne mise au savoir, mais aussi une auto-

1. *AL*, F. Schlegel, p. 174.

réflexion de l'esprit par laquelle celui-ci accède à lui-même, à l'élément de son autonomie :

Critique. Toujours en état de critique. L'état de critique est l'élément de la liberté ¹.

Voilà pourquoi F. Schlegel, dans une évidente allusion à Kant et à Fichte, pouvait dire qu'à la fin du XVIII^e siècle, la philosophie était parvenue à se comprendre elle-même. Mais ce n'est pas tout : la critique kantienne, remontant jusqu'à l'imagination transcendante, y a découvert « la source originelle de la fantaisie et l'idéal de la beauté », obligeant ainsi la philosophie « à reconnaître clairement la poésie ». Cela signifie qu'elle a rendu possible, dans son mouvement même, le développement d'une « généalogie », d'une « fantastique ² », et par conséquent d'une révolution copernicienne de la poésie, grâce à laquelle celle-ci accèdera à son essence comme la raison a accédé à la sienne par la méthode transcendante. Cette seconde révolution, il est vrai, ne peut être l'œuvre que de la poésie elle-même, tout comme celle de la philosophie est un tournant opéré au sein de la philosophie elle-même. Cela entraîne deux choses : d'abord, la critique ne peut pas être extérieure à la poésie, doit être auto-critique de la poésie. Ensuite, cette auto-critique ne peut se passer de la philosophie, parce que ce mouvement de réflexion sur soi n'est pour les Romantiques rien d'autre que *le philosophe lui-même* : et c'est pourquoi le rapport de la poésie et de la philosophie est à la fois de fusion et de mélange. De là les deux fameux fragments de F. Schlegel :

L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire suivi du bref texte de la philosophie; tout art doit devenir science, et toute science devenir art; poésie et philosophie doivent être réunies ³.

1. Novalis, *Fragmente I*, n° 26, p. 15.

2. *Ibid.*, n° 1466, p. 391.

3. *AL*, p. 95.

Plus la poésie devient science, plus elle devient art. Si la poésie doit devenir un art, si l'artiste doit avoir une intelligence et une science approfondies de ses moyens et de ses buts [...] il faut que le poète philosophe sur son art. S'il doit être non seulement découvreur et artisan, mais aussi connaisseur en sa partie [...] il faut qu'il devienne aussi philologue ¹.

Dans ces deux textes, comme dans l'*Entretien sur la poésie*, on assiste à un chassé-croisé des notions d'« art », de « science », de « poésie » et de « philosophie », dans lequel il est question de la révolution copernicienne de la poésie : l'élévation de celle-ci à la scientificité, au savoir de soi, et à l'artificialité, à la formation de soi, par le biais du philosophe comme réflexion. Novalis n'exprime pas autre chose dans ses *Poéticismes* :

Les poésies qui ont existé jusqu'à maintenant se rapportent à la poésie qui doit venir comme les philosophies qui ont existé jusqu'à présent à la logologie. Jusqu'à maintenant, les poésies agissaient surtout dynamiquement, la poésie transcendante à venir pourrait être appelée la poésie organique. Quand elle sera inventée, on s'apercevra que tous les poètes authentiques créaient organiquement *sans le savoir* – mais que ce manque de conscience au sujet de ce qu'ils faisaient – avait une influence essentielle sur le tout de leurs œuvres – si bien qu'elles n'étaient, pour la plupart, poétiques que dans le détail – mais ordinairement apoétiques dans leur ensemble. La logologie introduira nécessairement cette révolution ².

Ici apparaît cette hypervalorisation de la conscience, ou plutôt du savoir sur soi dans la réflexion, qui est le propre des Romantiques d'Iéna. L'un des *Fragments logologiques* de Novalis tente d'énoncer le rapport de la poésie et de la philosophie :

La poésie est le héros de la philosophie. La philosophie élève la poésie à la hauteur d'un principe. Elle nous apprend à connaître la valeur de la poésie. La philosophie est la *théorie de la poésie* ³.

1. *Ibid.*, p. 136.

2. *Fragments* II, n° 1902.

3. *Fragments* I, n° 1925.

Mais c'est que la philosophie est devenue ici le philosophe, et que celui-ci n'est qu'

une auto-interpellation d'un genre supérieur — une véritable auto-révélation ¹.

Ce devenir-conscient de la poésie n'est cependant que le premier moment — le moment kantien — de la révolution « logologique ». Ce moment doit être suivi d'un second, que l'on pourrait appeler son moment post-kantien : le déploiement de l'*infinitude* de la poésie. À vrai dire, *opération réflexive et opération infinitisante n'en font qu'une pour les Romantiques*. Ceci est l'une des conséquences de l'élargissement vertigineux qu'ils imposent au concept de *réflexion*, transformé par eux en une catégorie ontologique fondamentale :

On devrait considérer toutes les choses comme on voit son moi — comme une activité propre ².

Tout ce qu'on peut penser pense soi-même ³.

Walter Benjamin a excellemment montré comment cette catégorie structure toute la pensée romantique, au point même que F. Schlegel a pu écrire :

L'esprit romantique semble avec grâce se faire lui-même objet de sa fantaisie ⁴.

Mais cette réflexion n'est aucunement un mouvement psychologique, une manière d'être centré narcissiquement sur soi — du moins au sens vulgaire. Une telle préoccupation de son propre « soi » personnel paraît même totalement étrangère aux

1. *Ibid.*, n° 1968.

2. *Ibid.*, n° 1152.

3. *Ibid.*, n° 2263.

4. *AL*, p. 168.

premiers Romantiques. La réflexion est plutôt pensée ici comme un processus spéculaire pur, comme un se-réfléchir et non, comme le dit dépréciativement F. Schlegel,

une morne contemplation de son propre nez ¹.

La structure formelle de la réflexion (le mouvement par lequel je passe de la « pensée » à la « pensée de la pensée », puis à la « pensée de la pensée de la pensée », etc.) offre un modèle d'*infinetisation*, dans la mesure où ce passage est conçu comme une *élévation* : c'est une structure en paliers, en étages, en escaliers, en degrés, et l'élévation peut être tout à la fois considérée comme une ascension, une potentialisation (*Potenzierung*) et une amplification (*Erweiterung*). Ainsi manifeste-t-elle sa plénitude concrète et positive.

Concrète, en ce qu'elle couvre la totalité du réel, qui apparaît comme constitué d'une multiplicité de monades réflexives se stimulant mutuellement à plus de réflexion, comme fait de chaînes ou de séries de potentialisations se parcourant dans tous les sens :

La force est la matière des matériels. L'âme la force des forces. L'esprit est l'âme des âmes. Dieu est l'esprit des esprits ².

Positive, en ce que la structure réflexive de la réalité assure la vérité du philosophe : tout philosophe revêtant l'apparence d'un philosophe sur l'objet est en fait un philosophe de l'objet sur lui-même :

Ne voit-on pas chaque corps seulement dans la mesure où il se voit lui-même – et qu'on se voit soi-même? Dans tous les prédicats dans lesquels nous voyons le fossile il nous voit à son tour ³.

1. *Ibid.*, p. 113.

2. *Fragmente II*, n° 2281, p. 139.

3. *Ibid.*, n° 2263, p. 132.

Un des corollaires de cette théorie est que nous ne voyons pas d'objets, mais des doubles de nous-mêmes :

Les pensées ne sont emplies que par des pensées [...] L'œil ne voit que des yeux – l'organe pensant que des organes pensants ¹.

L'univers ainsi projeté est, au sens le plus rigoureux du terme, un univers spéculaire, dans lequel toute extériorité, toute différence et toute opposition ne peut être qu'apparente et transitoire.

Le fait que la réflexion soit élevée à la dignité d'un principe ontologique universel la libère de tout subjectivisme facile, lui garantit même l'objectivité la plus complète. L'objectivisation de cette catégorie est visible quand, par exemple, Novalis interprète la mort ou la maladie comme des réflexions potentialisatrices. Elle l'est aussi dans le cas de deux notions littéraires, le *Witz* et l'*ironie*, dont la structure est pour les Romantiques réflexive. Quand F. Schlegel déclare qu'« on ne peut se représenter le véritable *Witz* qu'écrit ² », on le sent soucieux d'interpréter cette notion comme une *forme de l'œuvre*, non comme un trait psychologique de son auteur. On pourrait dire que, paradoxalement, la subjectivité comme réflexion est une structure totalement objective et systématique – systématique en ce que son essence est de se déployer en suivant les degrés de ses potentialisations :

La pensée de soi [...], écrit Novalis, n'est rien d'autre que le systématiser lui-même ³.

Et F. Schlegel :

1. *Ibid.*, n° 2128, p. 104.

2. *AL*, p. 164.

3. *Fragments I*, n° 1054, p. 252.

Tous les systèmes ne sont-ils pas des individus, comme tous les individus sont également des systèmes, tout au moins en germe et en tendance ?

Le terme *organique*, que nous avons relevé plus haut dans les *Poéticisms* de Novalis, a lui aussi le sens de systématique : plus qu'à organisme, comme chez Goethe et Herder, il renvoie à organisation. Et c'est pourquoi la réflexion devient capable de supporter la théorie du génie et celle de l'œuvre.

Dans la mesure où la réflexion est devenue une catégorie ontologique, la pensée romantique devient le parcours des chaînes réflexives. La *Bildung* est le mouvement par lequel l'homme s'empare de son « moi transcendantal » sans plus de limitations kantienne, et pratique « l'élargissement de son existence à l'infini ² ». Ce parcours est défini comme une potentialisation. Toute potentialisation est une « élévation à l'état de... », et, aussi bien, une « descente à l'état de... ». Cette double détermination est inévitable si la réflexion veut être réellement infinie. Telle est l'essence de ce que Novalis appelle la romantisation :

Le monde doit être romantisé. Ainsi retrouvera-t-on le sens originare. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Le soi inférieur, dans cette opération, s'identifie à un soi meilleur. Ainsi ne sommes-nous nous-mêmes qu'une telle série qualitative de puissances. Cette opération est encore tout à fait inconnue. Dans la mesure où je donne au commun un sens élevé, à l'habituel un aspect mystérieux, au fini une apparence finie, au connu la dignité de l'inconnu, je le romantise. — Inverse est l'opération pour le plus-haut, l'inconnu, le mystique, l'infini [...].³

Ce double mouvement est aussi ce que Novalis appelle ailleurs la « méthode de renversement ⁴ ». La romantisation,

1. AL, p. 133.

2. *Fragmente II*, n° 1913, p. 49.

3. *Ibid.*, n° 1921, p. 53.

4. *Ibid.*, n° 61, 236, 1710.

pour être complète, doit concerner tous les paliers et toutes les séries. Elle doit être *encyclopédique*. Cet encyclopédisme, dont, nous le verrons, le projet romantique d'*Encyclopédie* est l'une des illustrations, ne consiste nullement à tout embrasser dans un système ou dans un « rond de sciences », comme disait au xvi^e siècle du Bellay ¹; mais *à tout parcourir dans un mouvement indéfini*. C'est ce que Novalis a encore appelé, d'un terme auquel nous avons déjà fait allusion, la *versabilité*. Le fragment dans lequel nous pouvons lire ce néologisme, cette variante du mot versatilité où semblent s'unir version, inversion, conversion, interversion, versement, etc., traite de l'auto-limitation :

Synthèse fichtéenne — authentique mélange chimique. Flotter. Individualité et généralité des hommes et — des maladies. Sur le nécessaire auto-limiter — versabilité infinie de l'entendement cultivé (*gebildete*). On peut tout tirer de tout, tout retourner et tout renverser, comme on veut ².

La versabilité infinie est le pouvoir d'effectuer la totalité du parcours des chaînes réflexives, le pouvoir de cette mobilité que Novalis a comparé dans *Les Disciples à Sais* au mouvement « voluptueux » du liquide. Elle est aussi la capacité d'être partout et d'être plusieurs. À ce titre, on peut la considérer, même si l'expression ne se retrouve qu'une fois dans la masse des *Fragments*, comme la catégorie qui, avec la réflexion, représente le mieux la perception romantique du sujet, et notamment du sujet producteur et poétique, le *génie*. Comme telle, elle formule toute une nouvelle vision de la *Bildung* et, nous le verrons, de l'œuvre elle-même. Plus que la catégorie de la réflexion, elle nous rapproche de la théorie spéculative de la traduction, s'il est vrai que *la théorie de la versabilité infinie est aussi bien une théorie de la version infinie*.

1. *Défense et illustration de la langue française*, in *Poésie* Gallimard-Hachette, Paris, 1967, p. 221.

2. *Fragments* II, n° 2369, p. 159.

Le *Sturm und Drang* avait développé la notion du génie artistique comme celle d'une force tempétueuse, inconsciente et naturelle, engendrant des œuvres comme l'on engendre des enfants dans l'ivresse du désir. Goethe, mais aussi Shakespeare ou Calderón, pouvaient ici passer pour des forces naturelles auxquelles toute réflexion théorique était étrangère. Par-delà le Romantisme d'Iéna, cette théorie sera reprise par le Romantisme européen au XIX^e siècle. Mais rien de plus étranger à l'*Athenäum* que l'idée d'un génie-artiste produisant dans l'ivresse d'une pulsion vitale inconsciente, ivresse à laquelle viendrait s'ajouter miraculeusement le savoir artisanal nécessaire pour composer la figure finale de l'œuvre. Novalis dit très nettement :

L'artiste appartient à l'œuvre, et non l'œuvre à l'artiste ¹.

Il faut bien voir pour l'instant que la « géniologie » constitue le modèle de la théorie du sujet. Et le propre du génie en tant qu'expression suprême de la subjectivité, c'est le *pouvoir de tout pouvoir et le vouloir de tout vouloir*. La « versabilité infinie ». Rarement, dans l'histoire de la pensée, ce que la psychanalyse appelle l'omnipuissance aura été consacré avec autant de ferveur comme une valeur réelle et positive. Bien que la réinterprétation d'une pensée à partir d'une autre pensée soit toujours un acte hasardeux, il est permis de dire que la réflexion romantique est une réflexion suprêmement *narcissique*, si le narcissisme consiste surtout à ne rien pouvoir fondamentalement différencier de soi. Ce refus, ou cette incapacité à se différencier, ne sont pas sans conséquences sur la vision de la *Bildung* et des translations qu'elle implique.

La théorie du génie, aussi omnipuissante, aussi irréaliste qu'elle puisse nous paraître, ouvre cependant une histoire culturelle dont les premiers effets se font sentir au XIX^e siècle mais

1. *Ibid.*, n° 2431, p. 172.

qui n'a pas fini d'agir sur nous. Une grande partie de la réflexion nietzschéenne, par exemple dans *Le Gai Savoir*, est consacrée à mesurer les désastreuses conséquences de ce qu'il appelle le « sens historique », c'est-à-dire cette capacité caméléonesque de se glisser partout, de pénétrer, sans vraiment les habiter, tous les espaces, tous les temps, de singer tous les styles, tous les genres, tous les langages, toutes les valeurs, capacité qui, dans son développement monstrueux, définit autant l'Occident moderne que son impérialisme culturel et sa voracité appropriatrice. Nietzsche reste pour nous exemplaire, dans la mesure où il rassemble en lui, dans une coexistence évidemment impossible, tous les courants culturels de notre histoire. La trajectoire de Rimbaud présente quelque chose d'analogue. Le Romantisme, en vérité, recule rapidement devant les conséquences de sa conception du sujet, de l'art et de la *Bildung*, devant ce mélange de tout avec tout qui va se réaliser effectivement (mais sous une forme négative qu'il n'avait certes pas prévue) au XIX^e siècle en Europe. Tel est le sens du virage vers la tradition et le catholicisme opéré par Novalis et F. Schlegel dès le début du nouveau siècle.

La versabilité infinie est présentée dans maints textes romantiques comme une exigence de *pluralité* :

Sur la vie et la pensée en masse. — Communauté — le *pluralisme* est notre essence la plus intime — et peut-être chaque homme a-t-il une part propre à ce que je pense et fais, tout comme moi aux pensées d'un autre homme ¹.

Doctrines des personnes. Une personne authentiquement synthétique est une personne, qui est à la fois plusieurs personnes — un génie. Chaque personne est le germe d'un *génie infini* ².

1. *Fragmente I* n° 1733.

2. *Ibid.* n° 1695.

Ce pluralisme intérieur, essence du génie, est comme l'*analogon* du pluralisme extérieur; de fait, il sert à effacer toute différence entre société intérieure et société extérieure (réelle) : tout comme l'individu est une société, la société est un individu. Mais le génie est plus qu'une simple pluralité de personnes : c'est un système de personnes, une totalité organique/organisée :

Jusqu'ici nous avons *eu* seulement un *génie* particulier – mais l'esprit doit devenir *génie* total ¹.

Le génie total est le génie poétique, si la poésie est ce qui forme la *belle* société ou le *tout intérieur* ².

Cette vision d'un pluralisme organique et systématique débouche sur les nombreuses théories de la « sociabilité » esquissées par les Romantiques, qu'il s'agisse de celles de l'amour, de l'amitié, de la famille, ou de la « syncritique », de la « symphilosophie » et de la « sympoésie » – néologismes formés à partir du grec « sun », et dont la matrice semble ici être le terme de *syncrétisme*. Ce terme, et Novalis le fait dans le fragment 147 de son *Encyclopédie*, doit être rapproché de celui d'*éclectisme*. La subjectivité plurielle est une personnalité syncrétique et éclectique, et c'est sur cette base qu'elle peut, avec ses *alter ego*, s'engager dans les aventures de la syncritique et de la sympoésie. Elle ne fait que poursuivre avec autrui ce qu'elle fait avec elle-même. Dans l'idée de *syncrétisme*, il y a celle de mélanger et d'unir le disparate, le divers, le séparé; dans celle d'*éclectisme*, celle de toucher un peu à tout. *Toucher un peu à tout*, voilà qui peut sembler banal; mais en réalité, il faut mettre ici l'accent sur le *tout*. Et non seulement la

1. *Fragmente II*, n° 2307, p. 143.

2. *Ibid.*, n° 1820, p. 13.

dénomination d'éclectique peut parfaitement être appliquée aux personnalités de Schlegel et de Novalis, mais elle correspond parfaitement à leur théorie de la subjectivité, de la *Bildung* et de l'œuvre : le *Witz*, par exemple, est totalement éclectique et syncrétique, et cette éclecticité, cette syncréticité sont elles-mêmes interprétées dans l'horizon de la sociabilité :

Bien des trouvailles du *Witz* sont comme les retrouvailles imprévues, après une longue séparation, de deux pensées amies ¹.

De là la longue série des textes romantiques célébrant l'arbitraire, le *willkürlich*, mot allemand dans lequel il faut lire autant caprice que libre arbitre, et qui constitue l'idéal de la subjectivité cultivée :

Un homme vraiment libre et cultivé devrait pouvoir à son gré se mettre au diapason philosophique et historique, critique ou poétique, historique ou rhétorique, antique ou moderne, très arbitrairement, comme on accorde un instrument ou un diapason; et ceci à tout moment, à tout degré ².

Le fragment 121 de F. Schlegel, publié dans l'*Athenäum*, et que nous avons cité dans notre introduction, reprend synthétiquement ce thème de l'arbitraire, de la pluralité et de la systématécité syncrétique de l'individu cultivé. Novalis développe la même idée :

L'homme accompli doit pour ainsi dire vivre à la fois dans plusieurs lieux et dans plusieurs hommes [...] Ici se forme alors le véritable, le grandiose présent de l'esprit ³.

Ce qui est particulièrement frappant dans cette théorie, c'est l'accent mis sur la volonté :

1. AL, F. Schlegel, p. 103.

2. *Ibid.*, p. 87.

3. *Fragmente II*, n° 2173.

Appetitus sensitivus et rationalis. — L'*appetitus rationalis* est un vouloir synthétique. Limitation dans le vouloir synthétique — limitation — délimitation (Je veux tout *en même temps*). La liberté élective est poétique — d'où vient que la morale soit fondamentalement poésie. Idéal du Vouloir-Tout, volonté magique ¹.

Cet idéal d'omnipuissance, d'omniscience et d'ubiquité sert à la construction d'une théorie de la subjectivité infinie, qui se libère par une série elle-même infinie d'élévations (ironiques, morales, poétiques, intellectuelles et même corporelles) de sa finitude première. Mais cette subjectivité infinie ne serait pas *absolue* si elle n'était pas aussi une subjectivité *finie*, c'est-à-dire une subjectivité capable de s'auto-limiter et de s'ancrer dans le limité. À ce stade, la pensée romantique opère un double mouvement, l'un allant dans la direction de l'infini-tisation, l'autre dans celui de la finitude. La *Bildung* accomplie est la synthèse de ces deux mouvements. Telle est la théorie des « limites transitoires » par lesquelles Novalis semble opérer un retour à Kant :

Plus l'horizon (la sphère) de la conscience devient incommensurable et multiple — plus *disparaît* la grandeur individuelle, plus s'accroît *visiblement* — plus se révèle la grandeur spirituelle, rationnelle de l'homme. Plus le tout est *grand* et *élevé*, plus remarquable est le particulier. La *capacité de limitation* s'accroît avec le manque de limites ².

Et F. Schlegel :

[...] la valeur et la dignité de l'auto-limitation, qui est cependant [...] la tâche première et dernière, la plus nécessaire et la plus haute. La plus nécessaire : car partout où l'on ne se limite pas soi-même, le monde vous limite [...] La plus haute : car on ne peut se limiter soi-même que sur les points et les plans où l'on a une force infinie ³.

1. *Fragments* I, n° 1711, p. 457. D'où le concept d'« idéalisme magique ».

2. *Ibid.*, n° 291, p. 94.

3. *AL*, p. 84-85.

Dans le *Dialogue I* de Novalis, on retrouve sous une forme plus popularisée l'ensemble de cette problématique :

A : [...] Chaque bon livre est pour moi porteur d'une occupation aussi longue que la vie – il est pour moi l'objet d'une jouissance inépuisable. Pourquoi limites-tu tes rapports à un petit nombre d'hommes d'esprit et de qualité? N'est-ce pas pour la même raison? Nous sommes de toute façon si limités que nous ne pouvons jouir pleinement que de peu de choses. Et enfin n'est-il pas meilleur de s'approprier complètement un seul bel objet que d'en passer par des centaines, buvant un petit coup partout, et s'émoissant bien vite les sens à force de demi-plaisirs souvent contradictoires, sans y avoir gagné quoi que ce soit?

B : Tu parles comme un homme d'Église – mais hélas, tu vois en moi un panthéiste – pour qui l'immensité du monde, justement, est assez vaste. Je me limite à quelques hommes d'esprit et de qualité parce qu'il le faut – Où ai-je donc plus? – Même chose avec les livres. Pour moi, la fabrication des livres n'est pas encore, et de loin, menée en grand comme il le faudrait. Si j'avais le bonheur d'être père – je ne pourrais avoir assez d'enfants : pas dix ou douze –, mais au moins cent.

A : Et autant de femmes, dévoreur?

B : Non, *une* seule, et je suis sérieux.

A : Quelle bizarre conséquence.

B : Pas plus bizarre et pas plus inconséquent qu'un *seul esprit* en moi, et non cent. Mais de même que mon esprit doit se métamorphoser en centaines et en millions d'esprits, de même mon épouse en autant de femmes qu'il existe. Tout homme est transformable sans mesure. Et comme avec les enfants, de même avec les livres. Je voudrais voir devant moi, œuvre de mon esprit, toute une collection de livres, sur tous les arts et toutes les sciences. Et qu'il en soit de même pour tous. Aujourd'hui nous n'avons que – *les Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister*; – nous devrions avoir autant d'années d'apprentissage, écrites dans le même esprit, qu'il serait possible – toutes les années d'apprentissage de tous les hommes qui aient jamais vécu ¹.

1. *Ibid.*, p. 431. Cf. aussi dans *Fragmente I* le n° 68, p. 29 : « *Ars litteraria*. Tout ce qu'un savant fait, dit, exprime, souffre, écoute, etc. doit être un produit artistique, technique, scientifique ou une telle opération. Il s'exprime en épigrammes, agit dans une pièce de théâtre, il est dialoguiste, il représente des conférences et des sciences – il raconte des anecdotes, des histoires, des contes (*Märchen*), des romans, il ressent poétiquement; quand il dessine, il dessine en tant qu'artiste, en tant que musicien; sa vie est un roman – ainsi voit-il et entend-il tout – ainsi lit-il. Bref, le véritable savant est l'homme complètement cultivé (*gebildete*) – qui donne une forme scientifique, idéaliste et syncritique à tout ce qu'il touche et à tout ce qu'il fait. »

L'illustration la plus frappante du principe de la versabilité infinie au niveau des projets d'œuvres romantiques est constituée par le concept d'*Encyclopédie* de Novalis et celui de *poésie universelle progressive* de F. Schlegel. Il nous est impossible d'aborder ici de façon approfondie l'étude de ces deux concepts, mais nous voudrions au moins montrer comment la « versabilité » qui s'y manifeste équivaut au *principe de la traduisibilité de tout en tout*. Elle est, en quelque sorte, la version spéculative de cet « Übersetzungstalent » dont parlait A. W. Schlegel à propos de son frère. La « poésie universelle progressive » veut « mélanger » et « faire fusionner » la totalité des genres, des formes et des expressions poétiques. L'*Encyclopédie*, elle, veut « poétiser » toutes les sciences. Les deux projets se complètent mutuellement : la poésie universelle progressive est encyclopédique, l'*Encyclopédie* est universelle et progressive.

La poésie universelle progressive

n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale la société et la vie poétiques [...] Elle embrasse tout ce qui est poétique, depuis le plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art [...] ¹.

Il est évident ici que la versabilité est le principe opérationnel d'une telle figure de la poésie : formes et genres versent les uns dans les autres, se convertissent les uns dans les autres, s'enfoncent dans cet incessant et chaotique mouvement de métamorphose qui, en vérité, est le processus d'absolutisation de la poésie et, pour F. Schlegel, la vérité du Romantisme. Que cette versabilité

1. AL, Fragments de l'*Athenäum*, p. 112.

soit encyclopédique, c'est-à-dire axée sur le Tout, c'est également évident. La même ambition définit d'ailleurs chez F. Schlegel le *Witz*, l'ironie et l'écriture fragmentaire, dont l'asystématicité apparente est compensée par son encyclopédisme. La poésie universelle progressive est en même temps « poésie de la poésie », « poésie transcendante », dans la mesure où elle « peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant » et, « sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance ¹ ». Le mélange des formes, des genres et des contenus se présente ici comme la radicalisation consciente de tous les mélanges littéraires ayant existé historiquement, dont le modèle, nous le savons, est la synchréticité de la littérature romaine tardive. Ce mélange présuppose la non-hétérogénéité des formes et des genres (ainsi que l'interchangeabilité des contenus), la traduisibilité de ceux-ci les uns dans les autres ou, pour le formuler plus précisément encore, la possibilité de jouer à l'infini avec leur différence et leur identité.

Le concept d'*Encyclopédie* nous retiendra davantage, parce qu'il illustre peut-être de façon plus naïve et plus claire ce principe. On le sait, Novalis a conçu l'idée d'une Encyclopédie différente de celle de D'Alembert et de Diderot, qui aurait pour but de donner une « vision romantico-poétique des sciences », selon le principe que « la forme achevée des sciences doit être poétique ² » :

Encyclopédistique. Poétique universelle et système complet de la poésie. Une science est achevée quand : 1^o elle est appliquée à tout; 2^o tout lui est appliqué; 3^o quand, considérée en tant que totalité absolue, en tant qu'univers — elle se sous-ordonne elle-même en tant qu'individu absolu à toutes les autres sciences et à tous les autres arts en tant qu'individus relatifs ³.

1. *Ibid.*

2. *Fragmente I*, n° 40, p. 18; *Fragmente II*, n° 1912, p. 48.

3. *Fragmente I*, n° 1335, p. 358.

Ce projet de poétisation totalisante des sciences est sans doute né du rêve de Novalis de fournir un certain nombre de « versions » de la philosophie fichtéenne, un peu comme si celle-ci pouvait être jouée sur différents airs, ou déclinée suivant différents cas. La possibilité de moduler la *Wissenschaftslehre*, en tant que cadre vide de toute science possible, engendre l'idée de la totalisation de ces modulations – l'*Encyclopédie* :

On pourrait penser à une série extrêmement instructive de présentations spécifiques du système fichtéen et du système kantien, par exemple une présentation poétique, une présentation chimique, une mathématique, une musicale, etc.¹.

La poétisation des sciences part du principe que toutes les catégories de celles-ci sont apparentées et donc, transférables :

Toutes les idées sont parentes. On appelle Air de famille l'analogie².

Les catégories sont unes et indivisibles³.

Ce qui signifie que si chaque science est constituée par un ensemble *x* de catégories, celles-ci peuvent être remplacées, *représentées*, par un ensemble *y* d'autres catégories, et ainsi de suite :

Psychologie et Encyclopédistique. Quelque chose ne devient clair que par représentation. On comprend plus facilement une chose quand on la voit représentée. Ainsi ne comprend-on le moi que dans la mesure où il est représenté par le non-moi. Le non-moi est le symbole du moi, et ne sert qu'à l'auto-compréhension du moi [...] En ce qui concerne les mathématiques, cette remarque se laisse appliquer de telle façon que les mathématiques, pour être compréhensibles, doivent être représentées. Une science ne se laisse vraiment représenter que par une autre⁴.

1. *Ibid.*, n° 239, p. 79.

2. *Fragments II*, n° 1952, p. 64. « Air de famille » en français dans le texte.

3. *Fragments I*, n° 120, p. 123. « Unes et indivisibles » en français dans le texte.

4. *Ibid.*, n° 1694, p. 448-449.

Ainsi obtient-on une poétique des mathématiques, une grammaire des mathématiques, une physique des mathématiques, une philosophie, une histoire des mathématiques, une mathématique de la philosophie, une mathématique de la nature, une mathématique de la poésie, une mathématique de l'histoire, une mathématique de la mathématique¹. Le même schéma peut être appliqué à toutes les sciences, selon le schéma de réversibilité que Novalis appelle parfois l'*Umkehrungsmethode*², la méthode de renversement : poésie des mathématiques et mathématique de la poésie, etc. Schéma qui se redouble d'un autre, réflexif : poésie de la poésie, mathématique des mathématiques. *L'auto-réflexion d'une science est l'autre versant de sa réflexion dans une autre science*, de sa « symbolisation » par une autre science :

Chaque symbole peut de nouveau être symbolisé par son symbolisé – contresymbole. Mais il y a aussi des symboles de symboles – des intersymboles [...] Tout peut être symbole de l'autre – fonction symbolique³.

On pourrait parler ici aussi bien de traduisibilité généralisée que de convertibilité au sens monétaire⁴ : les mathématiques

1. *Ibid.*, n° 308, p. 99.

2. *Ibid.*, n° 61, p. 27.

3. *Ibid.*, n° 2084, p. 93. Novalis poursuit de la sorte : « Sur la confusion du symbole avec le symbolisé – sur leur identification – sur la croyance à une représentation véritable, complète – et la relation de l'image et de l'original – du phénomène et de la substance [...] reposent toutes les superstitions et erreurs de tous les temps, de tous les peuples et de tous les individus. » L'interchangeabilité des symboles et des catégories exclut leur absolutisation. Une des conséquences de cette position, c'est qu'il n'y a pas de vérité naturelle du langage. D'où la critique romantique de la *Natursprache*. Voir chapitre suivant.

4. Cette métaphore de l'argent, on la retrouve dans le dialogue « Les Tableaux » d'A. W. Schlegel, paru dans l'*Athenäum*, où la copie d'une œuvre antique est présentée comme un processus de traduction : « Ah, si mon dessin était une traduction ! Elle n'est qu'un relevé indigent [...] Si je veux tout traduire (*Übertragen*) de ce que je perçois comme contours, je tombe aisément [...] dans le mesquin ; et avec chaque partie que je fonde dans des masses plus grandes, quelque chose de la signification se perd [...] J'observe de façon insistante et répétée ; je rassemble les impressions [...] mais après, je dois les traduire intérieurement en mots [...] La société et le contact sociable mutuel sont l'essentiel [...] Il en va des richesses spirituelles comme de l'argent. À

se changent en poésie comme le franc en dollar. Mais, si l'on s'en tient à cette métaphore, cette convertibilité est hiérarchique : tout comme il y a des monnaies plus fortes que d'autres, le mouvement de conversion des catégories obéit à une loi de potentialisation. Il va de bas en haut, de l'empirique à l'abstrait, du philosophique au poétique, etc. pour culminer avec une opération sur laquelle nous reviendrons, et que Novalis appelle l'« élévation à l'état de mystère ».

Bien que la validité scientifique d'une telle entreprise soit plus que douteuse, et qu'elle tende à disloquer les champs catégoriels des sciences, à créer une sorte d'alchimie sauvage, ou encore à appliquer aux sciences objectives un mode de pensée qui serait plus à sa place dans le domaine poétique ¹, nous voulons signaler surtout combien l'*Encyclopédie* montre clairement *la place structurelle qu'occupe la traduction généralisée dans la pensée romantique*, même si le concept de traduction n'y apparaît que tout à fait rarement ². On pourrait parler d'un concept opératoire qui, comme tel, n'est pas thématisé, mais ordonne le déploiement de cette pensée. En ce sens, Brentano a bien saisi la vérité de celle-ci quand il a écrit dans *Godwi* : « Le romantique est lui-même une traduction ³. »

Nous parlons à dessein de *traduction généralisée* : tout ce qui concerne la « version » de quelque chose dans autre chose. Cette notion se fonde sur le langage courant : « J'ai traduit ma pensée

quoi bon en avoir beaucoup et l'enfermer dans des caisses ? Pour la véritable aisance, il importe que tout circule rapidement et multiplement » (in : *Die Lust...*, p. 502). Ce texte montre comment les Romantiques d'Iéna interprètent tout dans l'*horizon de la traduction*, et comment, à son tour, la traduction est ramenée à une « circulation » plus vaste, dont celle des richesses et de l'argent est comme chez Goethe le symbole. La « symphilosophie » romantique est une traduction.

1. « L'arbre peut devenir une flamme en fleur, l'homme une flamme parlante — l'animal une flamme errante » (*Fragmente I*, n° 976, p. 267). « Nature animale de la flamme » (*ibid.*, n° 994, p. 272). Bachelard parlerait ici des métaphores de l'imagination matérielle.

2. « Le philosophe traduit le monde réel dans le monde de la pensée, et inversement » (*Fragmente II*, n° 1956, p. 65).

3. Voir notre Chapitre 6.

ainsi... », « j'ai donné ma version des faits », « je n'arrive pas à traduire ce que je sens », etc. La traduction, ici, touche à la fois à la *manifestation de quelque chose*, à l'*interprétation de quelque chose*, à la possibilité de *formuler, ou de reformuler, quelque chose d'une autre façon*. Ce que Jakobson a appelé l'intra-traduction. Plus généralement encore, elle touche à tout ce qui est du domaine de la métamorphose, de la transformation, de l'imitation, de la recréation, de la copie, de l'écho, etc. Il s'agit là de phénomènes réels, dont il peut être tentant de chercher la commune racine ontologique. Et c'est évidemment à cette tentation que cède la pensée romantique, en essayant de donner à l'expérience universelle de la transformabilité et de l'affinité des choses un fondement spéculatif. Le problème de la théorie de la traduisibilité généralisée est toujours le suivant : elle tend à effacer toutes les différences. Par ailleurs, il est vrai que la traduisibilité généralisée correspond à quelque chose de réel. Et que toute théorie de la différence rencontre le problème inverse : qu'en est-il de l'aire ontologique du transformable, du convertible?

La traduction restreinte (inter-langues) pourrait offrir comme le paradigme de ce problème : les diverses langues sont traduisibles, mais elles sont aussi différentes, et donc dans une certaine mesure intraduisibles. Mais d'autres questions se posent. Par exemple : comment se rapporte cette traduction inter-langues à ce que Jakobson appelle la *traduction intralangue*? Soit la reformulation, le *rewording*? Comment la traduction se rapporte-t-elle au très vaste domaine des interprétations – terme lui-même peu univoque? Il s'agit en somme de *la question des limites du champ de la traduction et du traduisible*.

Peut-être s'agirait-il d'articuler une multiplicité de théories des translations (parmi lesquelles, celle des traductions) en refusant une théorie de la translation universelle. La tentation est grande d'opposer à celle-ci, qu'elle soit psychologique, linguistique ou épistémologique, une théorie de la *différence*

généralisée. Une telle théorie est hautement souhaitable, et de fait, elle s'élabore actuellement à partir de plusieurs champs d'expérience. Mais il est évident qu'elle doit s'interroger sur l'existence, sinon de la translation généralisée, du moins de son *apparence* et, plus encore, sur la *fascination* que les théories de la traduction généralisée ont régulièrement exercées dans l'histoire.

Les Romantiques d'Iéna ont intensément vécu à leur façon cette problématique. Bien plus : elle a constitué l'espace de leur pensée et de leur poésie. *En premier lieu*, ils ont développé avec l'*Encyclopédie*, le *Witz* et la *poésie universelle progressive*, une théorie de la traduisibilité généralisée qui est la transposition spéculative et fantaisiste de l'expérience concrète du champ du transformable. *En second lieu*, ils ont proposé une théorie de la poésie qui fait de celle-ci une traduction et, inversement, fait de la traduction un double de la poésie. C'est dans cette optique qu'ils ont interprété le rapport de la poésie à son médium, le langage : toute poésie serait la « traduction » de la langue naturelle en langue d'art. Position annonçant celles de Mallarmé, de Valéry, de Proust ou de Rilke. *En troisième lieu*, ils ont certes pressenti que la traduction restreinte constituait peut-être le paradigme de la traduction généralisée, mais ont obscurci cette intuition en privilégiant philosophiquement la traduction généralisée. Dès lors, la traduction n'était plus que l'un des noms (interchangeables) de la versabilité infinie – et un nom sans doute trop limité. *En quatrième lieu*, ils ont interprété la traduction comme un double inférieur de la critique et de la compréhension, parce que celles-ci leur paraissaient dégager plus purement l'essence des œuvres littéraires. *En cinquième lieu*, ils ont vécu passionnément l'expérience de la traduction restreinte avec A. W. Schlegel, et ont conçu l'idée d'un programme de traduction total – épousant ainsi une fascination peut-être inhérente au traduire comme tel : si tout est traduisible, si tout est traduction, on peut et on doit traduire

toutes les œuvres de toutes les langues, l'essence de la traduction est l'omnitraduction.

Tous ces points sont liés entre eux, même s'il importe de les distinguer. La traduction généralisée de l'*Encyclopédie* n'est pas la traduction transcendantale de la poésie, mais elle en est sa condition de possibilité ontologique. La théorie de la critique n'est pas celle de la traduction; mais la critique est un processus de traduction, et la traduction un processus de critique, en tant que toutes deux renvoient à la même « mimique spirituelle », ancrée dans le principe de la convertibilité de tout en tout. L'*Encyclopédie* n'est qu'un tissu d'intra-traductions, mais le programme de traduction restreinte d'A. W. Schlegel se veut encyclopédique. Par où apparaît clairement combien, dans l'articulation des différents projets de la Révolution romantique, opère sans relâche le principe de la versabilité infinie. Il reste maintenant à parcourir les divers moments de cette immense réflexion circulaire.

Langage de nature et langage d'art

*Le poète est une espèce singulière de traducteur
qui traduit le discours ordinaire, modifié par une
émotion, en « langage des dieux ».*

Paul Valéry, *Œuvres*,
La Pléiade, t. I, Gallimard, Paris, p. 212.

Roger Ayrault, dans sa *Genèse du Romantisme allemand*, fait observer qu'on ne trouve guère chez Novalis et chez Friedrich Schlegel de théorie explicite du langage. Certes, les frères Schlegel, philologues de formation, ne pouvaient pas ne pas avoir réfléchi sur celui-ci; mais c'est en effet après la période de l'*Athenäum* qu'ils ont contribué, avec Grimm, Bopp, Humboldt et quelques autres à la formation de la grammaire comparée et de la science du langage. Quant à Novalis, il est vrai qu'il ne consacre dans ses *Fragments* que peu d'espace aux questions de langage. Qu'est-ce que cela veut dire? En premier lieu, qu'on chercherait en vain chez les premiers Romantiques une philosophie du langage comme celle de Hamann ou de Herder. Ou plutôt, celle-ci surgit chez les Schlegel bien après qu'ils eurent abandonné leur réflexion critique, spéculative et poétologique ¹. Tout se passe même comme si, entre une telle

1. Très précisément, c'est en 1808 que F. Schlegel publie son *Essai sur la langue et la philosophie des Indiens*.

réflexion et l'étude objective du langage, existait une certaine incompatibilité.

Toutefois, il n'est pas exact d'affirmer avec Ayrault que ni Novalis ni F. Schlegel n'ont élaboré de théorie du langage. Ne serait-ce que parce que leur théorie de l'œuvre est une théorie de la poésie, et que celle-ci « se rapporte immédiatement au langage ¹ ». D'autre part, les Romantiques ont bien affirmé que le langage était le plus universel de tous les médiums humains. Cela ne veut néanmoins pas dire qu'il soit pris en vue pour lui-même. Si l'œuvre est ici avant tout *œuvre de langage*, le langage ne vaut que comme *langage de l'œuvre*. Ce qui signifie que la théorie romantique du langage est entièrement dépendante de celle de l'œuvre et de la poésie. Elle n'est jamais autonome, ne se cristallise jamais en une *Sprachlehre* indépendante. Comme telle, elle s'articule selon deux axes qui font disparaître, chacun à sa manière, le langage comme réalité *sui generis* : 1° Tout est langage, « communication », et par conséquent le langage humain est un système de signes qui n'est pas foncièrement différent des autres systèmes de signes existants, à ceci près qu'il leur est inférieur; 2° Le « vrai » langage, tel qu'il apparaît dans l'œuvre, doit être conçu à partir des « langages » mathématiques et musicaux, c'est-à-dire à partir de *formes pures* qui, en vertu de leur totale absence de contenu, sont « allégoriques », c'est-à-dire des « mimes » de la structure du monde et de l'esprit. Ces formes, libérées de la « tyrannie » du contenu, le sont également du joug de l'imitation.

Le langage réel apparaît dans ce double horizon comme une *Natursprache*, un langage de nature, devant être transformé en langage d'art, en *Kunstsprache* :

1. Novalis, *Fragmente I*, n° 1394, p. 370.

Le langage commun est le langage de nature – le langage des livres le langage d'art ¹.

Langage naturel, mimique, imagé. – Langage artificiel, arbitraire, volontaire ².

Le propre du langage de nature, c'est d'être purement référentiel, d'être axé sur un contenu. Et cette primauté du contenu est précisément pour les Romantiques le contraire de l'art.

Novalis :

Plus l'art est grossier, plus est frappante la contrainte du contenu ³.

Il est grossier et sans esprit de se communiquer uniquement à cause du contenu – le *contenu*, le matériel ne doivent pas nous tyranniser ⁴.

Et F. Schlegel :

Aussi longtemps que l'artiste s'abandonne à l'invention [...] il se trouve [...] dans un état illibéral ⁵.

Ce langage grossier doit être transformé par une chaîne de potentialisations en médium de la poésie. L'écriture en tant que telle joue ici un rôle essentiel :

Élévation de la langue commune à la langue des livres. La langue *commune* croît sans cesse – à *partir d'elle* se forme la langue des livres ⁶.

La poésie de nature est bien l'objet propre de la poésie d'art ⁷.

L'esprit est le principe potentialisant – d'où vient que le *monde de l'écrit* soit la nature potentialisée ou le monde technique ⁸.

1. *Ibid.*, n° 1272.

2. *Ibid.*, n° 1277.

3. *Fragmente II*, n° 1865, p. 30.

4. *Ibid.*, n° 2032, p. 83.

5. *AL*, *Fragments critiques*, p. 84.

6. *Fragmente I*, n° 1277, p. 343.

7. *Ibid.*, n° 1411, p. 373.

8. *Ibid.*, n° 395, p. 123.

La poésie n'implique le langage que comme son support, son inévitable et imparfait commencement. La tâche du poète-philosophe est bien plutôt de produire, à partir du langage de nature, *un pur langage a priori* – tâche dans laquelle les mathématiques, la musique et même la philosophie l'ont précédé. Dans toute une série de textes, Novalis et F. Schlegel se sont d'ailleurs efforcés de penser la totalité des arts – et notamment la peinture – comme des créations aprioriques. Le fondement de cette opposition des deux langages est évidemment celui de la Nature et de l'Esprit, de ce que Novalis appelle d'un néologisme audacieux la *Faktur* :

La *facture* est opposée à la *nature*. L'esprit est l'artiste. Facture et nature mélangées – séparées – réunies [...] La nature engendre, l'esprit fait. Il est beaucoup plus commode d'être fait, que de se faire lui-même ¹.

Cette césure nature/facture est l'affirmation fondamentale de la révolution logologique, et les déclarations de F. Schlegel et de Novalis visant à relativiser spéculativement cette opposition n'y changent rien : ce qui s'oppose à la *Künstlichkeit* de l'artiste, à tout ce qui, en lui, est réflexion, calcul, conscience, sobriété, lucidité, agilité et détachement, c'est cette *Natürlichkeit* inconsciente, obscure et ivre d'elle-même qui est le propre du génie du *Sturm und Drang* ou, plus profondément, cette simplicité populaire qui « fleurit » en productions non réfléchies, en « natures » (autre néologisme de Novalis) naïves, qui sont à l'art poétique véritable ce que le chant des oiseaux ou le murmure du vent dans les arbres sont à la fugue ou à la sonate : mimétisme, passion « illibérale » pour ce qui est exprimé ou représenté.

La critique romantique du contenu est d'abord une critique du rapport de l'artiste au contenu ; mais cette critique peut difficilement ne pas se transformer en une critique de la notion

1. *Ibid.* n° 163, p. 55. La dernière phrase est en français dans l'original.

même de contenu, parce que les procédures mises en œuvre pour ouvrir ce rapport (réflexion, ironie, etc.) tendent à dissoudre le contenu ou à en faire un simple support de celles-ci. Affirmer, comme le fait F. Schlegel, que l'ironie goethéenne, dans le *Wilhelm Meister*, transforme les personnages de ce roman en « marionnettes », en « figures allégoriques ¹ », revient à négliger, ou à considérer comme inessentielle, toute la dimension réaliste de cette œuvre. Mais c'est que le contenu est référentiel, qu'il entraîne l'œuvre hors de son élément propre, l'auto-référence. Quant à l'imitation, sa référence est directement le monde extérieur, le donné, le phénoménal. La tâche de la poésie est donc au premier chef la destruction de la structure référentielle naturelle du langage (de même, la conscience romantique est conscience réflexive, jamais conscience intentionnelle ou transcendance). Le non-référentiel, le non-contenu, le non-imitatif ne signifient cependant pas que la poésie devienne une forme « vide », une pure formalisation – pas plus que la musique, la philosophie et les mathématiques. Car l'auto-référence, en tant que telle, est « symbolique » ou « allégorique » (l'*Athenäum* tend, contrairement aux efforts de l'époque, à employer indistinctement les deux termes). Friedrich Schlegel peut affirmer à quelques pages de distance que « toute beauté est allégorie » et que « le langage [...] repensé en son origine est identique à l'allégorie ² ». Principe qui correspond à la structure non référentielle de la réalité : l'auto-réflexion du langage reflète, en une espèce de référence non référentielle, l'auto-réflexion du réel :

Tous les jeux sacrés de l'art ne sont qu'imitations lointaines du jeu infini du monde, cette œuvre d'art qui se donne éternellement à elle-même sa propre loi ¹.

1. F. Schlegel, *Kritische Schriften*, éd. Carl Hanser Verlag, Munich, 1964, p. 471.

2. AL, F. Schlegel (Entretien sur la poésie), p. 318, 338.

En outre, l'allégorie, principe de l'art, renvoie aussi au fait que le langage poétique, jamais entièrement libéré de sa naturalité, ne peut pas exprimer directement le « Très-Haut » : l'écriture allégorique, en dénaturalisant le langage par toute une série de procédures, cherche à contourner cette infirmité du langage naturel, infirmité que Novalis et son ami ne se lassent pas de proclamer.

Novalis :

Nombre de choses sont trop délicates pour qu'on les pense ; un beaucoup plus grand nombre encore pour qu'on en parle ¹.

Pour le poète, le langage n'est jamais trop pauvre, mais toujours trop général ².

Et F. Schlegel :

La langue elle-même cerne difficilement la moralité. Jamais elle n'est si grossière et si pauvre que lorsqu'il s'agit de désigner des concepts moraux ³.

La Révolution critique instaure donc avec le langage un nouveau rapport, dont on peut dire qu'il régit en grande partie

1. Novalis, *Blüthenstaub*, p. 440.

2. *Fragmente II*, n° 1916, p. 50.

3. AL, F. Schlegel (*Fragments de l'Athenäum*), p. 172. C'est peut-être dans ce contexte que s'éclairerait le mieux la remarque de Guerne sur la relative francisation de la langue de Novalis phénomène après tout visible dans l'élection même du surnom de « Novalis » chez celui qui s'appelle en réalité Hardenberg : « Novalis » signifiant en latin une terre récemment défrichée (en français « novale »). L'allemand maternel serait la *Natursprache*, le français la *Kunstsprache* en tant que français et surtout langue *autre*. Le recours à des expressions « romanes » servirait à hausser la langue naturelle au rang de la langue artificielle, à accroître l'écart avec la première. Mouvement inverse de celui de Luther, qui cherche simultanément un langage populaire et bien allemand. Novalis a bien noté cette particularité de la langue de Luther, tout en semblant la confondre avec le mélange « romantique » du noble et du vil : « Mélange du grossier, du commun, du proverbial avec le noble, le haut le poétique. *Langage du D^r Luther* [...] » (*Fragmente I*, n° 1402, p. 370). Un abîme sépare la position de Luther et celle de Novalis, c'est-à-dire celle de la dialectique idéaliste de la constitution d'une langue transcendante poético-philosophique. Le même processus de dé-germanisation pourrait s'observer au niveau stylistique chez F. Schlegel : la forme littéraire du *Witz* — du fragment — reste le « mot d'esprit » le « trait » français (Chamfort).

la poésie occidentale moderne. Rapport dans lequel le langage naturel est en défaut par rapport à l'essence et au projet de la poésie. Peut-être faut-il préciser, à partir de *notre* horizon, cette notion de langage naturel. Dire que le langage est « naturel » n'est pas nier son origine humaine, historique. C'est dire qu'il constitue pour l'homme un *donné* absolu qui le constitue comme homme, et qui a son épaisseur propre. Cela ne signifie pas que nous entretenions avec lui un rapport passif, que nous soyons immergés en lui ou dominés par ses structures : nous créons *dans* le langage, *avec* le langage, nous créons *du* langage, sans jamais créer *le* langage. Ce que montrent, plus encore que l'écrit, les cultures orales où la création linguistique est incessante. Le rapport oral au langage peut être dit « naturel » : il se contente de cultiver les potentialités de celui-ci sans chercher à le révolutionner. Le rapport écrit, lui, porte en germe une telle révolution. Novalis l'a pressenti, quand il a noté dans ses carnets :

Les livres sont un genre moderne d'*êtres historiques* – mais un genre hautement significatif. Ils ont peut-être pris la place des traditions ¹.

La littérature entretient avec l'Histoire un rapport de fondation. Et c'est justement parce que le rapport des hommes avec eux-mêmes et leur histoire est désormais médiatisé par l'écrit que le sol originaire de celui-ci, le langage naturel « oral », ne semble plus porteur d'historicité. Il est en défaut par rapport aux buts philosophiques, culturels, scientifiques et même poétiques que l'humanité « moderne » se propose. La naturalité originaire orale du langage implique en effet sa non-universalité, sa non-rationalité, sa référence-conivence à l'*hic et nunc*, son morcellement infini en langues, dialectes, patois, sociolectes, idiolectes, etc. Livré à lui-même et à sa pure essence naturelle,

1. *Fragmente I*, n° 1360, p. 363.

historique et sociale, le langage ne cesse de se particulariser, de se différencier, de coller au morcellement infini des espaces et des temps. On serait tenté de voir là, certes, l'une de ses richesses essentielles. Mais dans l'horizon de la modernité, il s'agit plutôt de ce qui s'oppose congénitalement à son propre déploiement. Dans son « état de nature », le langage non seulement est infiniment différencié, mais il est aussi non fixé : il ne cesse de s'altérer, de se modifier, de se renouveler. L'écriture, on le sait, introduit une brutale fixation de ce flot mouvant, ou plutôt modifie les conditions de transformation du langage, comme Rosenzweig l'a fortement exprimé dans le texte cité plus haut : celles-ci, désormais, lui viennent en partie de l'extérieur. Le Romantisme allemand, quelle que soit son aversion pour le Classicisme français, s'inscrit dans la même dimension, et en tire même des conséquences radicales pour la poésie, en posant une différence abismale (ontologique et non plus esthétique-sociale) entre le langage de nature, le langage « commun » et le langage poétique. Et son propre langage poético-critique est à l'image de cette différence : il est de part en part artificiel¹. Cette artificialité se manifeste en premier lieu par une certaine *illisibilité*. L'obscurité d'un Héraclite, d'un Góngora, parfois d'un Shakespeare, ou le « trobar clus », le parler obscur des troubadours, relèvent d'un autre registre. Il s'agit ou bien d'un code déchiffrable, ou d'un contenu présenté volontairement de façon obscure, ou d'un flottement plus ou moins délibéré entre le langage et ce qu'il vise à dire. L'illisibilité, elle, semble profondément liée au non-référentiel. Quand Novalis affirme que le « mystère » est l'« état de dignité », nous sommes vrai-

1. Friedrich Schlegel a fort bien exprimé ce goût pour l'artificiel et son lien avec la réflexivité : « C'est avoir un goût sublime que de préférer toujours les choses à la deuxième puissance. Par exemple, des copies d'imitations, des examens de recensions, des additifs aux appendices, des commentaires sur les notes... » (*AL*, Fragment n° 110 de l'*Athenäum*, p. 111). Outre la frappante modernité du texte, le rapport à la traduction, appelée ailleurs « mime philologique » (*ibid.*, n° 75, p. 90), saute aux yeux. L'artificialité consiste ici à s'éloigner toujours plus d'un quelconque original.

ment au début d'un processus qui va culminer avec Mallarmé ou Rilke. Et cet éloignement infini du langage naturel va de pair avec la quête d'une œuvre totale, encyclopédique, qui serait toutes les œuvres et se réfléchirait elle-même; œuvre qui, d'une certaine façon, pourrait se déployer dans n'importe quelle langue existante, parce qu'elle est « au-delà » (apparemment) du langage. C'est ce que Brentano a pressenti dans un passage de son roman *Godwi*, sur lequel nous reviendrons encore ultérieurement, quand il dit à propos de Dante et de Shakespeare :

Ces deux poètes dominent aussi bien leur langue que leur époque [...] Ils se tiennent comme des géants dans leurs langues, et leur langue ne peut les assujettir, car le langage en général suffit à peine à leur esprit [...] ¹.

Reprenons à présent plus en détail les deux axes qui structurent les réflexions de F. Schlegel et de Novalis sur le langage.

Tout est langage. Cette affirmation se retrouve un peu partout dans les textes romantiques. Tout est « signe », « symptôme », « trope », « représentation », « hiéroglyphe », « symbole », etc., appelant tantôt une interprétation, tantôt une aveugle immersion. Ce pur signifier des choses et du monde, pourtant, ne communique rien de particulier; il est plutôt signifiante brute :

Grammaire. L'homme n'est pas seul à parler – l'univers aussi *parle* – tout parle – langages infinis. / Doctrine des signatures ².

Grammaire. Le langage est Delphes ³.

Image – non allégorie, non symbole de quelque chose d'étranger : symbole de soi-même ⁴.

1. C. Brentano, *Werke*, Band II, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 262.

2. *Fragments I*, n° 479, p. 149.

3. *Ibid.*, n° 1296, p. 348.

4. *Fragments II*, n° 1957, p. 65.

Tel est le paradoxe d'une communication sans communiqué, d'un langage universel et vide, proposant à l'oreille humaine l'imminence d'une révélation future ou les vestiges d'une révélation passée :

Tout ce que nous vivons est une *communication*. Ainsi le monde est-il effectivement une *communication* – une révélation de l'esprit. Le temps n'est plus où l'esprit de Dieu était compréhensible. Le sens du monde s'est perdu. Nous sommes restés avec la lettre [...] ¹.

On pourrait parler ici d'une poéticité universelle des choses, si la poésie peut parfois sembler être le sens de ce langage du monde perpétuellement silencieux et perpétuellement en instance de parole. Cet univers où tout est langage, et où le langage est toujours *langage de...* (langage des fleurs, de la musique, des couleurs, etc.) renvoie aussi bien à la théorie des signatures qu'à celle des correspondances baudelairiennes, dont les frères Schlegel et Tieck ont d'ailleurs fourni une sorte de première version. Mais on peut aussi bien dire que si tout est langage, il n'y a pas de langage au sens spécifique, et que le langage humain se trouve perpétuellement en défaut par rapport à ce langage du tout. Le système des signes proprement linguistiques paraît comme frappé de pauvreté par rapport à cette incessante communication du monde. La tâche de la poésie, dès lors, est de rapprocher le langage humain du langage universel. Mais cela ne revient aucunement à naturaliser la poésie et ses formes : au contraire, dans la mesure où le langage des choses est pur mystère, pure signification vide, elle sera de créer une *Kunstsprache* possédant les mêmes caractéristiques. C'est ce qu'a exprimé Novalis dans un fragment célèbre :

Récits, sans connexion, cependant pourvus d'associations, comme des rêves. Poèmes – simplement *harmonieux* et emplis de mots très beaux –

1. *Ibid.*, n° 2228, p. 126.

mais également privés de sens et de lien entre eux – tout au plus quelques strophes isolées compréhensibles [...] La poésie véritable peut tout au plus avoir un sens globalement *allégorique* et un effet indirect comme la musique, etc. ¹.

Que tout soit langage ou « allégorie », cela a un corollaire : « Les signes linguistiques, écrit Novalis, ne sont pas spécifiquement différenciés (*unterschieden*) du reste des phénomènes ². » Signe veut dire ici à la fois : marque permettant la désignation des choses et hiéroglyphe analogue à ceux que nous offrent le monde et la nature. Pour les Romantiques, le langage humain est le siège d'une contradiction : d'un côté, en tant que création de l'esprit, il est trop abstrait, trop général, trop éloigné de ce qu'il désigne. C'est en ce sens que Novalis peut dire qu'il est pour la philosophie comme pour l'art un « médium de représentation inauthentique ³ ». Mais par ailleurs, en tant que hiéroglyphe, il possède un pouvoir actif et presque magique :

La désignation par des sons et des traits est une abstraction digne d'admiration. Quatre lettres me désignent Dieu; quelques traits, un million de choses [...] La doctrine du langage est la dynamique du royaume des esprits [...] ⁴.

Et quand Novalis écrit brièvement que « l'esprit ne peut se manifester que dans une forme étrangère et aérienne ⁴ », de quoi peut-il s'agir, si ce n'est du langage, mais du langage poétiquement purifié et potentialisé? Ainsi lisons-nous encore dans ses *Fragments logologiques* :

[...] Le poète défait tous les liens. Ses mots ne sont pas des mots généraux – ce sont des sonorités – des mots magiques qui font se mouvoir autour d'eux de beaux groupes. Tout comme les vêtements des saints

1. *Fragments I*, n° 1473, p. 392.

2. *Ibid.*, n° 1285, p. 347.

3. *Ibid.*, n° 1275, p. 344.

4. *Blüthenstaub*.

conservent encore des forces merveilleuses, mainte parole a été sanctifiée par quelque merveilleuse pensée, et est devenue presque à elle seule un poème. Pour le poète, le langage n'est jamais trop pauvre, mais toujours trop général. Il a souvent besoin de mots qui reviennent, de mots usés par l'emploi [...] ¹.

Il y a là une exigence que l'on pourrait formuler ainsi : du langage le plus ordinaire, le plus banal, le plus quotidien, faire un instrument d'expression poétique. Loin de s'enfoncer dans l'épaisseur signifiante de la langue naturelle, la poésie doit rendre celle-ci de plus en plus « aérienne ». *Cette opération s'effectue dans l'horizon d'une théorie des « langages » mathématiques et musicaux, considérés comme des langages aprioriques et allégoriques.*

Encore faut-il bien préciser, à propos de la musique, que celle-ci, pour Novalis, n'accède à sa vérité que sous ses formes les plus épurées :

La danse et la musique chantée ne sont pas à proprement parler la vraie musique. Seulement des sous-genres de celle-ci. Sonates – symphonies – fugues – variations – voilà la musique authentique ².

Cette brutale coupure opérée par l'apôtre du *Märchen* entre la musique populaire et la musique abstraite éclaire évidemment l'opposition entre la poésie de nature et la poésie d'art. Elle permet surtout de proposer la musique comme modèle de la poésie, sans livrer celle-ci à une pure sentimentalité informe.

La musique elle-même ne peut devenir l'horizon de la poésie et de sa transformation en langage non référentiel que parce que son essence est mathématique. Si Novalis sépare aussi nettement la musique populaire de la musique abstraite, c'est parce que celle-ci est « mathématisée ».

1. *Fragments* II, n° 1916, p. 50.

2. *Fragments* I, n° 1327, p. 355.

Les mathématiques jouent un très grand rôle dans la pensée romantique, tout autant que la philosophie, selon ce principe énoncé par Novalis : « Tout réel créé à partir de rien, comme les nombres et les expressions abstraites, a une merveilleuse affinité avec les choses d'un autre monde [...], pour ainsi dire avec un monde poétique, mathématique et abstrait ¹. » La théorie romantique des mathématiques se situe à l'intersection d'une théorie purement formaliste et d'une doctrine spéculative de la mystique des nombres et des figures (telle qu'on la trouve aussi chez Franz von Baader). Mais ces deux théories, en réalité, n'en font qu'une. Le caractère mystique des mathématiques réside en effet dans leur être formel et apriorique. Que les rapports et les opérations mathématiques soient à la fois fiction et reproduction des rapports des choses, cette affirmation énoncée par le *Monologue* pourrait être celle des sciences positives modernes. Qu'à cette validité ontologique et gnoséologique s'ajoutent des significations plus occultes, c'est là pour les Romantiques un point secondaire.

Les mathématiques constituent pour Novalis un modèle et même un objet de fascination ², dans la mesure où elles sont un produit de l'esprit totalement apriorique, abstrait et auto-centré, et dans la mesure, également, où le travail de production de l'esprit y est visible. C'est le modèle de l'« art » transcendantal intransitif dont les jeux de signes, pourtant, renvoient comme à travers une distance infinie aux « jeux du monde ». Cette *mimésis* non mimétique et non empirique doit guider la révolution copernicienne du langage et de la musique, afin de délivrer ceux-ci du « moindre soupçon d'imitation ³ » :

1. In Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Hildesheim, New York, 1973 p. 33.

2. Cf. les étonnants « Fragments mathématiques » dans *Fragmente I*, n° 401, p. 124-126.

3. *Fragmente II*, n° 1855, p. 23.

La géométrie est l'art des *signes* transcendantal ¹.

Le système des nombres est le *modèle* d'un véritable système des signes linguistiques – nos lettres doivent devenir des nombres, notre langage une arithmétique ².

La mathématique authentique est l'élément véritable du magicien. Dans la musique, elle apparaît formellement comme révélation – comme idéalisme créateur ³.

Musique. Mathématique. La musique n'a-t-elle pas quelque chose de l'analyse combinatoire, et inversement? Le langage est un instrument d'idées musical. Le poète, le rhéteur et le philosophe *jouent* et composent grammaticalement. Une fugue est totalement *logique* ou scientifique [...] ⁴.

Les *rapports musicaux* me semblent être [...] les rapports fondamentaux du monde ⁵.

Les textes écrits à la louange de la musique sont légion chez Novalis (et aussi chez F. Schlegel). Mais ce culte de la musique n'a rien à voir avec le mythe de la musique qui est déjà en train de fleurir, à la même époque, avec Wackenroder; il n'a rien à voir (ou indirectement) avec ce culte des « sonorités magiques » qui va être tellement en vogue dans les autres générations romantiques. Il s'agit ici de la musique abstraite : un système compositionnel de sons constituant, selon la formule de Kant, une « finalité sans fin » ou, selon la formule non moins prégnante de Novalis, un *monologue*. Système dont l'alégoricité est parfaite, puisque les sonorités sont à la fois pleines de sens et vides de tout sens assignable et défini. Si le signe mathématique est vide, si le signe linguistique est plein (mais trop : il dit ceci, ou cela), le signe musical, lui, est à la fois plein et vide. D'où l'importance *poétique* de la musique sous

1. *Fragments* I, n° 343, p. 111.

2. *Ibid.*, n° 355, p. 109. Cf. aussi les n° 387 et 391.

3. *Ibid.*, n° 401, p. 125.

4. *Ibid.*, n° 1320, p. 353.

5. *Ibid.*, n° 1326, p. 354.

le triple aspect de son architecture mathématique, de sa structure compositionnelle et de la signification infinie de ses chaînes sonores :

Notre langage – il était au début très musical [...] Il doit redevenir *chant* ¹.

Composition du discours. Traitement musical de l'écriture ².

On doit écrire comme on compose ³.

Et Friedrich Schlegel :

Il semble d'ordinaire étrange et risible à bien des gens que les musiciens parlent des pensées incluses dans leurs compositions; et souvent aussi il arrive qu'on s'aperçoive qu'ils ont plus de pensées dans leur musique que sur elle. Mais celui qui a le sens des merveilleuses affinités entre tous les arts et les sciences ne considérera du moins pas la chose du point de vue bien plat d'une prétendue naturalité, selon laquelle la musique ne serait que le langage des sentiments, et il ne trouvera nullement impossible en soi une certaine tendance à la philosophie de toute musique instrumentale pure. La musique instrumentale pure n'a-t-elle pas à élaborer elle-même son texte? Et le thème n'y est-il pas développé, confirmé, varié et contrasté comme l'est l'objet de la méditation dans une série d'idées philosophiques ⁴?

Telle est la tâche de la poésie symbolico-abstraite : faire chanter philosophiquement les mots dans une composition musicale et mathématique, le chant des mots étant ce qui abolit leur sens limité et leur donne un sens infini. Telle est la « poésie de l'infini » de Novalis, la « poésie universelle progressive » de F. Schlegel, quand on les prend, non au niveau de leurs formes textuelles, mais de leur tissu verbal. Le fragment de Novalis cité plus haut sur les récits privés de « connexion » définit au plus près l'essence de ce langage poétique musicalisé dans un

1. *Ibid.*, n° 1313, p. 391.

2. *Ibid.*, n° 1383, p. 369.

3. *Ibid.*, n° 1400, p. 371.

4. AL, Fragment de l'*Athenäum* n° 444, p. 176.

sens abstrait. Les Romantiques d'Éna auront sans doute été les premiers à formuler ces exigences, qui reparaitront près d'un siècle plus tard chez Mallarmé, les Symbolistes et Valéry (en France). Il faut cependant ajouter ceci : dans ce rapport désormais anxieux que la poésie va entretenir avec son modèle (sa rivale), la musique monologique, elle détient un avantage essentiel : elle peut devenir langage du langage, poésie de la poésie, alors qu'on ne peut parler que dans un sens dérivé d'une musique de la musique (ou d'une mathématique des mathématiques); dès qu'elle se débarrasse de toute référence extérieure à elle-même, de toute transcendance imitative ou thématique, la poésie devient l'art suprême, un *sich selbst bildendes Wesen*, un « être qui se forme lui-même ¹ ». C'est là, pourrait-on dire, son essence supra-musicale, supra-mathématique, sa capacité d'être non seulement apriorique, mais transcendante au sens fichtéen, et ce qui lui assure sa profonde identité avec la philosophie ².

Il est étrange de constater cependant que les Romantiques n'ont nullement réfléchi sur la faculté du langage de devenir langage du langage, et que le *Monologue* de Novalis, qui constitue l'expression la plus achevée de leur *Sprachlehre*, se

1. *Fragmente I*, n° 1398, p. 371.

2. Aucun texte littéraire romantique n'est à la mesure de cette réflexivité musicalisante prônée par l'*Athenäum*. Il faudra attendre le xx^e siècle pour voir surgir de telles œuvres. À la recherche du temps perdu de Proust et *La Mort de Virgile* de Broch sont les illustrations les plus frappantes de la fécondité littéraire des principes de Novalis et de Schlegel. En ce qui concerne Proust, les travaux d'Anne Henry, et notamment *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, ont montré l'influence qu'a exercée Schelling, le philosophe le plus proche du groupe de l'*Athenäum*, sur cet auteur et son projet littéraire, par toute une série de médiations. La réflexivité est inhérente à l'écriture proustienne et inscrite dans le titre même de l'œuvre (recherche). La remarque de Proust selon laquelle la tâche d'un écrivain est identique à celle d'un traducteur, et cette autre affirmant que toute œuvre, en tant qu'œuvre, paraît être écrite dans une langue étrangère, témoignent de son appartenance à l'« espace littéraire » ouvert par l'*Athenäum*. « Avec lui, nous entrons dans une nouvelle esthétique qui ne plonge plus ses racines dans le vécu, mais dans la solidité du théorique » (R. Jaccard, *Le Monde*, 5-8-1983). Cette esthétique n'est pas nouvelle : c'est celle de la réflexivité élaborée par F. Schlegel.

contente sur ce plan d'homologuer le langage aux mathématiques. Car la faculté réflexive du langage est bien une propriété du langage naturel en tant que tel, propriété indissolublement liée à sa faculté référentielle. De même que la conscience de soi est premièrement conscience intentionnelle, le langage n'est auto-référence que dans la mesure où il est référence, et même cet espace de toutes les références possibles où se constitue la conscience-sujet. Les Romantiques, à se situer exclusivement sur le plan de la conscience réflexive, n'arrivent pas à définir le plan du langage proprement dit. Dès lors, celui-ci ne peut apparaître que comme le médium imparfait d'une poésie appelée à être le lieu de la réflexion suprême. La seule théorie que l'*Athenäum* puisse donner du langage, c'est celle d'un langage potentialisé, romantisé, langage « pur », non au sens où il restituerait l'essence cachée des « mots de la tribu » (Mallarmé), mais au sens où il a été méthodiquement et délibérément vidé de tous ses contenus et liens naturels. Certes, et c'est là une ambiguïté que l'on retrouve dans toute l'histoire de la poésie moderne occidentale, le langage poétique ainsi créé prétend n'être que l'affirmation des « pouvoirs » magiques ou sensoriels du langage naturel. Mais c'est probablement là une illusion, et Novalis le pressent quand il dit de la poésie :

Avec chaque trait qui la parfait, l'œuvre s'élance loin du maître par-delà les espaces; et avec les tout derniers traits, le maître voit ce qu'on appelle son œuvre, séparée de lui par un abîme spirituel dont lui-même peut à peine comprendre l'étendue [...] ¹.

Mallarmé et Rilke ont formulé cette loi de l'éloignement poétique avec une semblable précision. Le premier écrit :

Les mots, *d'eux-mêmes*, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire, qui les perçoit

1. *Fragments II*, n° 2431, p. 171.

indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompt tous, avant extinction, à une *réciprocité de feux distante* ou présentée de biais comme contingence ¹.

Et le second :

Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes « und » oder « der », « die », « das ») ist *identisch* mit dem gleichlautenden Gebrauchs und Konversations Wort; die reinere Gesetzmässigkeit, das grosse Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder im Künstlerische Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den blossen Umgang, unberührbar und bleibend [...] ².

La théorie du langage poétique stellaiement éloigné du langage naturel culmine chez Rilke par une théorie de l'hermétisme, au sens de la fermeture sur soi du poème; chez Novalis et F. Schlegel, elle aboutit pareillement à une théorie de l'« état de mystère », *Geheimniszustand*. À sa base, il y a d'abord l'idée, fréquente à la fin du XVIII^e siècle, d'une langue supérieure, d'un sanscrit pour initiés. Mais la théorie de l'état de mystère va plus loin : elle décrit cette opération poétique suprême par laquelle le langage devient à la fois familier et étranger, proche et lointain, clair et obscur, compréhensible et incompréhensible, communicable et incommunicable. Citons ici quelques fragments de Novalis qui, de divers horizons, font allusion à cette opération :

1. In Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 41. Souligné par nous.

2. « *Aucun mot dans le poème* (j'entends ici chaque "et", "le", "la" ou "les") n'est *identique* au mot correspondant de la conversation et de l'usage; l'ordonnance plus pure, le rapport plus vaste, la constellation où il prend place dans le vers ou la prose poétique, le changent jusque dans le noyau de sa nature, le rendent inutile et inutilisable pour le commerce ordinaire, intangible et durable. » In George Steiner, *After Babel*, Oxford University Presse, 1975, p. 241.

Celui qui peut faire une science – doit aussi pouvoir faire une non-science – celui qui sait rendre quelque chose compréhensible – doit aussi savoir le rendre incompréhensible ¹.

L'art de [...] rendre un objet étranger et pourtant connu et attirant, voilà la poésie romantique ².

Élever à l'état de mystère. L'inconnu est le *stimulus* de la faculté de connaître. Le connu ne stimule plus. Mystification ³.

Le mystère est l'état de dignité ⁴.

L'esprit s'efforce d'absorber le stimulus. L'étranger l'attire. Métamorphose de l'étranger en *propre*. L'appropriation est donc l'action incessante de l'esprit. Un jour, il n'y aura plus de stimulus et plus d'étranger – l'esprit doit devenir pour lui-même étranger et stimulus [...] À présent l'esprit est esprit par instinct – esprit naturel – il doit devenir esprit rationnel, par réflexion (*Besonnenheit*) et par *art* (la nature doit devenir art, et l'art une seconde nature) ⁵.

Telle est aussi la théorie romantique du *Lointain*, dont on pourrait peut-être retrouver un écho chez Walter Benjamin, quand il dit dans son essai sur Baudelaire que la beauté « est l'unique apparition de quelque chose de lointain » :

L'inconnu, le mystérieux sont le *résultat* et le *début* de tout [...] La philosophie lointaine résonne comme de la poésie, – parce que chaque appel, dans le lointain, devient voyelle [...] Ainsi tout, à distance, devient-il *poésie* – *poème*. Actio in distans. Monts lointains, hommes, événements éloignés, etc., tout devient romantique, quod idem est – de là notre nature originellement poétique. Poésie de la nuit et du crépuscule ⁶.

1. *Fragmente I*, n° 1043, p. 288.

2. *Ibid.*, n° 1434, p. 381.

3. *Ibid.*, n° 1687, p. 446.

4. *Ibid.*, n° 1752, p. 472.

5. *Fragmente II*, n° 2386, p. 163.

6. *Fragmente I*, n° 133, p. 43. Cf. aussi le n° 91, p. 33, et le célèbre fragment n° 1847 : « La poésie dissout l'étranger dans son être propre » (*Fragmente II*, p. 22).

Le lieu de l'œuvre est le lointain, l'inconnu-connu, le familier étranger. Dans *Henri d'Otterdingen*, Novalis écrit : « On entend des mots étrangers, et on sait pourtant ce qu'ils doivent signifier ¹. » Ainsi retrouvons-nous, mais cette fois à un niveau purement poétique et spéculatif, le rapport du propre et de l'étranger constitutif de la *Bildung* allemande. À cet égard, on peut considérer le roman inachevé de Novalis comme l'inversion (*Umkehrung*) consciente du rapport du propre et de l'étranger, du proche et du lointain tel qu'il structure le *Bildungsroman* de Goethe, *Wilhelm Meister*. Telle est la culmination de la théorie de l'œuvre romantique : élevé à l'état de mystère est le langage où les mots familiers sont devenus étrangers, où tout est plongé dans un lointain incompréhensible et pourtant plein de sens.

Mais cette opération littéraire qui est l'essence de la romanisation ² ne ressemble-t-elle pas au mouvement même de la traduction? Ou plutôt : la traduction ne prolonge-t-elle pas, ne radicalise-t-elle pas ce mouvement qui est à l'œuvre dans l'œuvre romantique? N'arrache-t-elle pas l'œuvre étrangère à la finitude de son langage natif et naturel? Ne l'éloigne-t-elle pas « stellaiement », en l'inscrivant dans une autre langue, de son humus empirique? Dans toute traduction, chacun en conviendra, l'œuvre est comme déracinée. Or, ce mouvement de déracinement inhérent à toute traduction, quelle qu'elle soit, l'opinion courante le considère comme une perte, voire comme une trahison. Le texte traduit serait en défaut par rapport à l'original, parce qu'il serait incapable de restituer le réseau de connivences et de références qui fait la vie de ce dernier. Certes. Mais dans la perspective romantique, ce réseau est ce qui consacre la finitude de l'œuvre, dont la vocation est sa propre

1. *Henri d'Otterdingen*, in : *Les Romantiques allemands*, La Pléiade, t. I, Gallimard, Paris, 1973, p. 448.

2. « Romantisme. Absolutisation — universalisation — classification du moment individuel, de la situation individuelle, etc., telle est la véritable essence de la *romanisation* » (*Fragmente I*, n° 1440, p. 333).

absoluité. Si l'*ironie* est l'un des moyens imaginés par les Romantiques pour élever l'œuvre au-dessus de sa finitude, il faut alors considérer la traduction comme *ce procédé hyper-ironique qui parachève le travail de l'ironie immanente à l'œuvre*¹.

De fait, cet ensemble de mouvements par lesquels, dans la traduction, l'étranger devient familier, le familier étranger, etc. est identique à celui par lequel l'œuvre (romantique) travaille à nier le langage naturel et à se défaire de toute adhérence empirique. En ce sens, la traduction d'une œuvre littéraire est comme *la traduction d'une traduction*. Et ce double mouvement qui caractérise le texte romantique, rendre le proche lointain et le lointain proche, est effectivement la visée de la traduction : dans le texte traduit, l'étranger est certes rendu proche, mais, aussi bien, le proche (la langue maternelle du traducteur) est comme distancié et rendu étranger².

Or, cette « métamorphose », ce « renversement », c'est là ce que Novalis appelle l'élévation à l'état de mystère. La traduc-

1. Ce que Benjamin a bien vu, quand il dit de la traduction : « Elle transplante donc l'original sur un terrain – ironiquement – plus définitif, dans la mesure du moins où l'on ne saurait plus le déplacer de là par aucun transfert [...] Non sans raison le mot "ironique" peut évoquer ici les procédés de pensée des Romantiques » (*La Tâche du traducteur*, in : *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971, p. 268).

2. Blanchot, dans *La Part du feu*, a admirablement exprimé ce mouvement : « Admettons que l'un des objets de la littérature soit de créer un langage et une œuvre où le mot mort soit vraiment mort [...] il apparaît que ce nouveau langage devrait être par rapport à la langue courante ce qu'un texte à traduire est pour le langage qui le traduit : un ensemble de mots ou d'événements que nous comprenons et saisissons sans doute, à merveille, mais qui, dans leur familiarité même, nous donnent le sentiment de notre ignorance, comme si nous découvriions que les mots les plus faciles et les choses les plus naturelles peuvent soudain nous devenir inconnus. Que l'œuvre littéraire veuille garder ses distances, qu'elle cherche à s'éloigner de tout l'intervalle qui fait toujours de la traduction la meilleure [...] une œuvre étrangère, ce qui explique (en partie) le goût du symbolisme pour les termes rares, la recherche de l'exotisme [...] *Traduit du silence*, ce titre de Joë Bousquet, est comme le vœu de toute une littérature qui voudrait demeurer traduction à l'état pur, une traduction allégée de quelque chose à traduire, un effort pour retenir du langage la seule distance que le langage cherche à garder vis-à-vis de lui-même et qui à la limite doit aboutir à son évanouissement » (p. 174). On est ici très près – et la citation de Bousquet le confirme – du Romantisme. Ou plutôt, la réflexion de Blanchot apparaît comme totalement prise dans l'espace littéraire ouvert par l'*Athenäum*.

tion apparaît donc comme le sommet, ou l'un des sommets empiriques, de l'absolutisation de l'œuvre. Tout ce que celle-ci y perd concrètement, elle le gagne en réalité transcendante, c'est-à-dire au niveau de ce qui la constitue comme « œuvre ».

L'audacieuse affirmation de Novalis selon laquelle « en fin de compte, toute poésie est traduction » – affirmation qu'un Joë Bousquet aurait pu parfaitement énoncer – devient dès lors compréhensible : si la poésie véritable est l'élévation du langage naturel à l'état de mystère, et si la traduction constitue comme un redoublement de ce mouvement, alors on peut bien affirmer que *Dichten* est originairement *Übersetzen*. Ou encore : à la traduction transcendante opérée par la poésie (la romantisation), correspond la traduction empirique, c'est-à-dire le passage de l'œuvre d'une langue à l'autre. La première « traduction » opère sur le langage en tant que langage, la seconde sur la langue dans laquelle le langage a été ainsi traité. On peut dès lors comprendre aussi pourquoi l'acte de traduire a pu exercer sur les Romantiques une telle fascination, fascination qui pourtant ne concerne en aucune façon *le rapport des langues entre elles*, mais ce qui, dans toute traduction, concerne la mise à mort du langage naturel et l'envol de l'œuvre vers un langage stellaire qui serait son pur langage absolu. La théorie de la traduction de Walter Benjamin, inconcevable sans son long commerce avec les Romantiques, ne fait qu'énoncer plus purement les intuitions de ceux-ci.

On voit donc comment la théorie de la *Kunstsprache* (tout comme celle de la versabilité infinie de la poésie universelle progressive et de l'*Encyclopédie*) invite secrètement à une théorie de la traduction : dans une telle optique, *toute œuvre est traduction*, soit *version* indéfinie de toutes les formes textuelles et catégorielles les unes dans les autres, soit *infinitisiation* des « mots de la tribu ». Ce que l'on considère habituellement comme la négativité de la traduction est dès lors, pour l'*Athenäum*, bien plutôt sa *positivité poétique*. Une telle position

spéculative va certes bien au-delà des positions de Herder et de Goethe, qui s'en tiennent fermement à une perspective culturelle et littéraire « empirique », et ne croient pas que la poésie ait à s'arracher à son sol référentiel ¹.

Et cette position est celle qui préside à la naissance de ce que l'époque moderne appelle la littérature, comme l'a fortement montré Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* :

[...] Le mot est de fraîche date, comme est récent aussi dans notre culture l'isolement d'un langage singulier dont la modalité propre est d'être « littéraire ». C'est qu'au début du XIX^e siècle, à l'époque où le langage s'enfonçait dans son épaisseur d'objet et se laissait, de part en part, traverser par un savoir, il se reconstituait ailleurs, sous une forme indépendante difficile d'accès, repliée sur l'énigme de sa naissance et tout entière référée à l'acte pur d'écrire. La littérature, c'est la contestation de la philologie (dont elle est pourtant la figure jumelle) : elle ramène le langage de la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là elle rencontre l'être sauvage et impérieux des mots. De la révolte romantique contre un discours immobilisé en sa cérémonie, jusqu'à la découverture mallarméenne du mot en son pouvoir impuissant, on voit bien quelle fut, au XIX^e siècle, la fonction moderne de la littérature par rapport au mode d'être moderne du langage. Sur le fond de ce jeu essentiel, le reste est effet : la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler (le goût, le plaisir, le naturel, le vrai), et elle fait naître dans son propre espace tout ce qui peut en assurer la dénégation ludique [...] elle rompt avec toute définition de « genres » [...] et devient pure et simple affirmation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer — contre tous les autres discours — son existence escarpée; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature ².

1. Bien au contraire : la théorie de la « poésie de circonstance » de Goethe, maintes fois affirmée dans ses *Entretiens avec Eckermann*, s'oppose radicalement à celle de la poésie romantique. La circonstance est ce qui enracine pour lui la poésie dans la contemporanéité et la naturalité.

2. M. Foucault, *Les Mots et les Choses* Gallimard, Paris, 1966, p. 313.

Il est clair, à lire ce texte, que la théorie romantique de l'œuvre et de son langage constitue, par toute une série de médiations littéraires, culturelles et historiques, le sol même de la littérature « moderne », ou du moins de la tendance dominante de ce que nous appelons le champ littéraire. Cette tendance est d'ordre intransitif ou, pour reprendre une notion que Bakhtine a nouvellement développée, *monologique*. Nous pouvons nous demander, avant d'analyser les textes romantiques qui représentent ce qu'on peut appeler *la théorie monologique de la traduction comme au-delà de l'œuvre*, si, d'ores et déjà, une telle conception, une telle « tendance » n'est pas ce qui doit être mis en question. Ne faut-il pas chercher ce qui, dans la littérature occidentale moderne, mais aussi *avant elle et à côté d'elle* (dans les littératures qui lui sont périphériques), ne correspond pas à cette vocation monologique? De redécouvrir cette dimension plus féconde, plus enracinée, qu'étouffe le monologisme romantique et moderne, dimension qui concerne aussi bien le domaine « lyrique » (domaine que, Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy l'ont bien montré, l'*Athenäum* n'arrive pas à intégrer) que le « roman », tel qu'il s'affirme dans la lignée remémorée par Bakhtine? Le Romantisme, certes, se réclame d'une telle lignée : Cervantes, Arioste, Boccace, le roman anglais du XVIII^e siècle, mais il n'en retient que l'agilité formelle, et non l'extraordinaire épaisseur textuelle. Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, a brutalement distingué entre le « monologisme » de la poésie et le « dialogisme » du roman. Telle quelle, cette opposition n'est pas recevable : si tout roman est d'essence dialogique, toute poésie n'est pas d'essence monologique. Mais il est vrai que le monologisme est une tentation de la poésie – celle du « langage stellaire », du « langage des dieux » – et que l'époque moderne semble avoir connu cette tentation plus que d'autres, et même, à partir du Romantisme allemand, l'avoir théorisée. Par-delà toutes les reformulations à apporter nécessairement à la thèse de Bakhtine, il y a cepen-

dant là l'indication d'une dimension, la dimension dialogique, qui peut modifier notre expérience de la littérature et, corrélativement, de la traduction. Celle-ci n'est-elle que le prolongement potentialisant du monologue poétique, ou constitue-t-elle, au contraire, *la venue vers l'œuvre d'une dimension dialogique sui generis*? Telle serait la question posée, dans ce travail, par la confrontation des théories de la traduction, assurément opposées, que sont celles des Romantiques, d'une part, et celles de Goethe et de Hölderlin. Question qui viendrait se doubler d'une autre : qu'en est-il, dans la théorie monologique, de la *place propre* de la traduction? Comme nous le verrons, cette théorie n'arrive absolument pas à *distinguer la traduction de ce qui n'est pas elle* – critique ou poésie. Dans un cas, traduire est chose des poètes, est *Nachdichtung*. Dans l'autre, c'est la chose des philologues, des critiques, des herméneuticiens. Si A. W. Schlegel réussit encore à être à la fois poète, traducteur, critique et philologue, le partage, au XIX^e siècle, a tôt fait de s'opérer. On a d'un côté les traductions savantes, de l'autre les traductions littéraires, celles des écrivains (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, George). Or, ce qui est en question dans ce partage, c'est que la traduction comme telle, comme acte, n'ait pas de champ propre clairement délimité (en tant que travail de langage et avec le langage), c'est qu'elle soit *tantôt l'à-côté de la poésie, tantôt l'à-côté de la philologie*. Et ce partage où disparaît la traduction comme acte spécifique, nous allons voir que c'est le Romantisme qui l'a opéré, tout en haussant cet acte à des hauteurs spéculatives probablement encore jamais atteintes.

*La théorie spéculative
de la traduction*

À la lecture des textes de F. Schlegel et de Novalis, et au premier chef de leurs fragments, on est frappé par une chose : bien qu'une certaine théorie de la traduction soit, nous l'avons vu, immanente à leur théorie de la littérature, les passages consacrés à l'acte de traduire sont fort peu nombreux, surtout si on les compare à ceux qui traitent de la critique littéraire. Bien sûr, ni Novalis ni F. Schlegel ne sont des traducteurs. Mais n'est-il pas étrange de constater que leurs fragments consacrés à la théorie du livre et de l'écriture manquent de toute référence à la traduction, alors que l'activité critique, elle, y est inlassablement mentionnée? Prenons par exemple cette note de Novalis :

Encyclopédistique. Mon livre doit contenir la critique métaphysique de la recension, de l'écriture, de l'expérimentation et de l'observation, de la lecture, du parler, etc. ¹.

Cette constatation s'étend à la masse entière des notes non publiées de Novalis. On n'y trouve en tout et pour tout que cette remarque, jetée hâtivement sur le papier avec quelques autres :

1. *Fragmente I*, n° 10, p. 11.

Chaque homme a son propre langage. Le langage est l'expression de l'esprit. Langues individuels. Génie du langage. Capacité de traduire dans et d'autres langues. Richesse et euphonie de chaque langue. L'expression authentique fait l'idée claire. Expression transparente, qui guide ¹.

Dans un autre fragment, Novalis parle de la « traduction » mutuelle de la qualité et de la quantité – ce qui renvoie directement à la convertibilité généralisée des catégories dans son *Encyclopédie*. Mais il n'y a là aucune réflexion approfondie ².

On en dirait tout autant de la majeure partie des textes que F. Schlegel a consacrés à la traduction. Il s'agit de brèves annotations, parfois banales, parfois plus pénétrantes, traitant avant tout des problèmes de la traduction des auteurs antiques, problèmes que Voss avait mis à l'ordre du jour ³. Là encore, ces textes ne sauraient se comparer, ni qualitativement ni quantitativement, à ceux qu'il consacre à la notion de critique. Tout se passe en réalité comme si cette dernière notion *recouvrait* celle de la traduction, dans tous les sens du terme, et notamment au sens où une figure en recouvre exactement une autre. Car Novalis et F. Schlegel sont fort loin de sous-estimer l'acte de traduire dans sa dimension littéraire, culturelle et historique. Nous avons vu plus haut que la présentation du champ culturel romantique ne manque pas de l'inclure. La suite de *L'Entretien sur la poésie* évoque même le « mérite [de Voss] comme traducteur et comme artiste de la langue, qui lui fit défricher une terre nouvelle avec une vigueur et une persévérance indicibles ⁴ ». Un peu plus loin, F. Schlegel parle, à propos des « artistes allemands », de « ce génie de la traduction qui leur appartient ⁵ ». On devine évidemment, derrière ces remarques,

1. *Ibid.*, n° 1280, p. 346.

2. *Fragmente I*, n° 489, p. 153.

3. *AL*, n° 73, 76, 119 des *Fragments critiques*, n° 229, 392, 393 et 402 des *Fragments de l'Athenäum*.

4. *Ibid.*, p. 309.

5. *Ibid.*, p. 316.

la présence imposante d'A. W. Schlegel. Mais c'est chez Novalis que nous allons trouver deux textes exprimant avec la plus grande audace la vision romantique de la traduction, et cette confusion qui lui est propre entre l'acte de traduire et celui de « critiquer ». Le premier de ces textes est un fragment de *Grains de pollen*, et a été publié dans l'*Athenäum* en 1798. Le second est une lettre adressée à A. W. Schlegel le 30 novembre 1797.

Quelques années plus tard, Clemens Brentano, dans son roman *Godwi*, consacre un bref chapitre à l'art romantique et à la traduction, qui se termine par cette affirmation frappante : « Le romantique lui-même est une traduction. » Affirmation que la critique littéraire a souvent relevée, mais jamais vraiment éclairée.

Il s'agira à présent pour nous de procéder à un commentaire de ces trois textes, et au premier chef des textes de Novalis, qui représentent comme l'abrégé de la vision que l'*Athenäum* a de la traduction. Brentano, lui, n'appartient pas à ce groupe; mais son texte constitue comme la résonance lointaine, déjà confuse et déformée, et cependant au plus haut point significative, de cette vision. Une fois ces trois textes éclairés, il nous appartiendra de montrer pourquoi, dans la pensée romantique, le concept de *critique* devait nécessairement recouvrir, déplacer et en partie occulter celui de *traduction*, et pourquoi, par conséquent, on ne peut trouver dans cette pensée de lieu autonome pour l'acte de traduire. Il nous appartiendra de montrer aussi que ce recouvrement renvoie à un problème réel, dès lors que la dimension culturelle et linguistique de l'œuvre littéraire est moins prise en considération que sa « nature » poétique absolutisée.

Abordons maintenant le texte chronologiquement le plus ancien, c'est-à-dire la lettre à A. W. Schlegel de novembre 1797. À cette époque, ce dernier venait juste de s'engager dans sa monumentale traduction de Shakespeare.

[...] Celui qui a fait la recension de votre Shakespeare est un homme bien intentionné. Mais sa recension n'est vraiment pas de la poésie. Que n'aurait-on pas pu dire sur votre Shakespeare, particulièrement en relation avec le *tout*. Parmi les traductions, il est ce que « Wilhelm Meister » est parmi les romans. En existe-t-il déjà une semblable? Bien que nous traduisions depuis longtemps, et que ce penchant à la traduction soit national — dans la mesure où il n'y a quasiment pas d'auteur allemand important qui n'ait pas traduit, et qui y ait fait autant œuvre de création que pour une œuvre originale — il me semble que l'ignorance n'est nulle part aussi grande qu'à propos de la traduction. Chez nous, elle peut devenir une science et un art. Votre Shakespeare est un magnifique canon pour l'observateur scientifique. En dehors des Romains, nous sommes la seule nation qui ait vécu de façon aussi irrépressible l'impulsion (*Trieb*) de la traduction, et qui lui soit aussi infiniment redevable de culture (*Bildung*). De là mainte ressemblance entre notre culture (*Kultur*) et la culture littéraire romaine tardive. Cette impulsion est une indication du caractère très élevé, très original du peuple allemand. La germanité est un cosmopolitisme mélangé au plus vigoureux des individualismes. C'est seulement pour nous que les traductions sont devenues des élargissements. Il faut de la moralité poétique, et un sacrifice de son penchant propre, en outre, pour se soumettre à une véritable traduction. — On traduit par amour authentique du beau et de la littérature de sa patrie. Traduire est autant faire de la poésie (*dichten*) que produire des œuvres propres — et plus difficile, plus rare. En fin de compte, toute poésie est traduction. Je suis convaincu que le Shakespeare allemand est à présent meilleur que l'anglais [...] ¹.

Il convient ici de commenter presque chaque phrase de ce texte essentiel. Nous laisserons seulement de côté le passage, déjà éclairé, où Novalis signale la dimension historique de la traduction en Allemagne, passage où il ne fait qu'énoncer, nous le savons, une conviction commune à tous les écrivains allemands.

Observons d'abord, à propos de cette lettre, que Novalis écrit à A. W. Schlegel au sujet d'une recension de sa traduction. Cette recension, apparemment favorable, ne serait pas de la

1. Ed. Wasmuth, *Briefe und Dokumente*, p. 366-368.

« poésie ». À l'arrière-plan de cette remarque, il y a l'exigence romantique que toute critique soit aussi poésie, comme l'a exprimé F. Schlegel dans l'*Athenäum*. Voici donc la critique, quoique de manière indirecte, présente dans ce texte comme l'exigence d'une recension de la traduction poétique qui soit l'exposition de l'essence et de la vérité de cette traduction. Quelle essence? Quelle vérité? Cela reste à voir. Le Shakespeare d'A. W. Schlegel apparaît à Novalis comme un modèle, comme une œuvre occupant parmi les traductions le rang du *Wilhelm Meister* parmi les romans. Le *Meister* a ceci de particulier pour les Romantiques qu'il leur paraît être la première œuvre moderne réflexive, la première œuvre qui se présente comme œuvre et tende, par le biais de l'ironisation de son contenu et de sa forme, à une dimension symbolico-allégorique. Aussi bien F. Schlegel que Novalis lui ont consacré des « recensions » enthousiastes, du moins à l'époque de cette lettre. Dire que la traduction d'A. W. Schlegel est aux traductions ce que le *Meister* est aux romans, c'est dire que la traduction y devient visible comme traduction, devient auto-présentée, ce qui la hausse au niveau d'un « art » et d'une « science » au sens éclairé dans nos chapitres précédents. C'est dire aussi que le Shakespeare d'A. W. Schlegel, d'une certaine façon, se rapporte à sa forme et à son contenu d'une manière pour le moins homologue à celle dont le *Meister* se rapporte à ceux-ci; réflexivité, ironisation, symbolisation, élévation infinie au niveau de la *Kunst-sprache*. Rapprochons ce passage d'une des phrases de la fin de la lettre : « Je suis convaincu que le Shakespeare allemand est à présent meilleur que l'anglais. » D'où surgit une telle appréciation? D'une comparaison avec l'original? Absolument pas, même si l'on suppose – ce qui est plus que douteux – que Novalis a lu Shakespeare en anglais, lecture pour laquelle lui manquaient des connaissances linguistiques et culturelles suffisantes. S'agit-il d'un jugement de type « nationaliste »? Certainement pas, puisque la germanité évoquée dans la lettre est

avant tout conçue, comme chez Herder, Goethe et Schleiermacher, par la capacité de traduire. Qu'est-ce qui permet donc de dire que le Shakespeare allemand est meilleur que l'anglais? Ce Shakespeare, A. W. Schlegel était particulièrement fier de l'avoir traduit fidèlement, c'est-à-dire en restituant exactement les passages de prose et ceux de poésie¹. Sa traduction, dans sa propre optique, était donc un équivalent de l'original, équivalent qui pourtant, comme toute traduction, ne constituait cependant qu'une approximation. Le jugement de Novalis paraît donc curieux. Mais il n'est pas immotivé. Le Shakespeare allemand est « meilleur » que l'anglais *justement parce que c'est une traduction*. Certes, les traductions antérieures de Shakespeare sont moins bonnes que le Shakespeare anglais. Mais c'est parce que ce sont des traductions prosaïques, libres, souvent affadissantes, qui n'affrontent pas la poéticité du texte shakespearien, comme a entrepris de le faire A. W. Schlegel. En quelque sorte, ce ne sont pas des traductions conscientes d'elles-mêmes, tout comme les romans antérieurs au *Meister* ne sont pas pleinement arrivés à l'essence romanesque. Dès lors que la traduction allemande de Shakespeare s'efforce de « mimer » authentiquement l'original, elle ne peut que le dépasser. Essayons d'éclairer ce paradoxe. Sur l'opération « mimique » qui œuvre à la fois dans la traduction et dans la critique. Novalis nous dit dans un fragment :

Le mime vivifie en lui le principe d'une individualité déterminée *volontairement*.

Il y a une imitation symptomatique et une imitation génétique. Seule cette dernière est vivante. Elle présuppose l'union la plus intime de l'imagination et de l'entendement.

Ce pouvoir d'éveiller réellement en soi une individualité étrangère — de ne pas simplement tromper par une imitation superficielle — est encore totalement inconnu — et repose sur une *pénétration* et une mimique

1. Voir notre Chapitre 9.

spirituelle extrêmement surprenantes. L'artiste devient tout ce qu'il voit et veut être ¹.

Cette capacité mimique pénètre l'individualité étrangère et la reproduit : elle est donc « génétique ». Dans un autre fragment, Novalis affirme :

Nous ne comprenons naturellement tout ce qui est étranger que par un se-rendre-étranger – une modification de soi ².

F. Schlegel, quant à lui, nous l'avons vu, a défini la traduction comme un « mime philologique » et exprimé en termes de création et de compréhension la dialectique de la traduction :

Pour savoir parfaitement traduire l'antique en moderne, il faudrait que le traducteur maîtrise ce dernier au point de pouvoir tout faire en moderne ; et qu'en même temps, il comprenne le premier au point de non seulement pouvoir l'imiter, mais aussi bien le créer ³.

1. *Fragmente II*, n° 1890, p. 41. Que l'acte de traduire repose effectivement sur une telle pénétration de l'individualité étrangère et sur une « mimique génétique », c'est ce qu'atteste l'expérience de tout traducteur littéraire : le rapport du traducteur au texte qu'il traduit (à son auteur et à sa langue) est tel qu'il pénètre cette zone de l'œuvre où elle est, bien qu'achevée, encore en genèse. Le traducteur pénètre pour ainsi dire dans l'intimité de l'auteur avec sa langue, là où sa langue privée cherche à investir et métamorphoser la langue commune, publique. Et c'est à partir de la pénétration de ce rapport que le traducteur peut espérer « mimer » dans sa langue l'œuvre étrangère. L'acte *critique*, au contraire, repose sur une approche, non sur une pénétration. En ce sens, ce n'est pas une *expérience*, et le traducteur est plus proche de l'acteur ou de l'écrivain que du critique. Ou plutôt, son mode d'identification est différent. Les Romantiques ont tendance à confondre ces rapports sous le terme générique de « mimique ». Le champ de cette « mimique » est infini et sans délimitations : une fois de plus, nous retrouvons la théorie de la versabilité infinie, théorie qui peut peut-être rendre compte de l'activité critique, mais certainement pas de l'activité traduisante ou, *a fortiori*, poétique. La théorie de l'auto-limitation, ici, ne constitue qu'un garde-fou insuffisant.

2. *Fragmente I*, n° 236, p. 77.

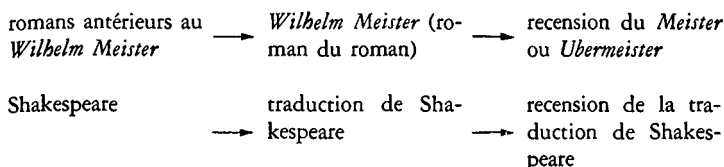
3. *AL*, *Fragments de l'Athenäum*, n° 393, p. 164. Cf. aussi le n° 401 : « Pour comprendre quelqu'un qui ne se comprend qu'à moitié, il faut d'abord le comprendre à fond et mieux que lui-même, puis à moitié et tout juste comme lui » (p. 165). Tous ces axiomes valent évidemment à la fois pour la critique et pour la traduction. Schleiermacher tirera la leçon de la réflexion de F. Schlegel, en édifant une théorie systématique de l'herméneutique, c'est-à-dire de l'interprétation et de la compréhension, et en développant sa théorie de la traduction dans l'horizon de celle-ci. Voir notre Chapitre 9.

Mais pourquoi cette mimique génétique et philologique, loin de ne fournir qu'une modeste approximation de l'original, en fournirait-elle une meilleure version? Parce qu'elle en constitue, par son mouvement même, une *potentialisation*. Sa visée n'est pas simplement l'original dans son être brut (en l'espèce, les pièces de Shakespeare dans leur anglais du xvi^e siècle). L'original lui-même, dans ce que les Romantiques appellent sa « tendance », possède une visée *a priori* : l'Idée de l'Œuvre que l'œuvre veut être, *tend* à être (indépendamment ou non des intentions de l'auteur), mais empiriquement n'est jamais. L'original, à cet égard, n'est que la copie – la traduction, si l'on veut – de cette figure *a priori* qui préside à son être et lui donne sa nécessité ¹. Or, la traduction vise précisément cette Idée, cette origine de l'original. Par cette visée, elle produit nécessairement un « meilleur » texte que le premier, ne serait-ce que parce que le mouvement de passage d'une langue à l'autre, l'*Übersetzung*, a nécessairement éloigné, écarté de force l'œuvre de cette couche empirique première qui la séparait de sa propre Idée : en d'autres termes, l'œuvre traduite est plus proche de sa visée interne, et plus éloignée de sa pesanteur finie. La traduction, seconde version de l'œuvre, la rapproche de sa vérité. Et telle est l'essence du mouvement « mimique », cette essence que nous avons approchée en comparant le mouvement interne de l'œuvre romantique et celui de la traduction. La critique, nous le verrons, a le même statut, et F. Schlegel n'a pas hésité à appeler sa recension du *Wilhelm Meister* un *Übermeister*, un « Sur-Meister » (comme Nietzsche dit *Übermensch*, « Surhomme » ²). Toute *Übersetzung* est un mouvement dans lequel l'*Über* est un dépassement potentialisant : ainsi peut-on dire que le Shakespeare d'A. W. Schlegel est un *Über-*

1. *Fragmente II*, n° 2411 : « Toute œuvre d'art a un Idéal *a priori*, une nécessité en soi d'être là. C'est seulement ainsi que devient possible une authentique critique du peintre » (p. 168).

2. Walter Benjamin, *Der Begriff...*, p. 67.

shakespeare. L'original est inférieur à sa traduction dans la mesure où la « Nature » est inférieure à la « Facture ». Plus l'on s'éloigne du naturel, plus l'on se rapproche du noyau poétique absolu. Souvenons-nous de ce fragment de F. Schlegel sur les « copies d'imitations », les « examens de recensions », etc. Ici, nous aurions des chaînes d'œuvres qui potentialisent chacune les précédentes :



L'examen du second texte de Novalis confirmera une telle interprétation. Mais nous pouvons déjà mieux comprendre les affirmations de Novalis : que toute poésie soit en fin de compte traduction, c'est là un point que nous avons déjà effleuré. Si la poésie est essentiellement dépassement, potentialisation du « langage naturel », constitution d'une langue « stellaire », elle est déjà en soi traduction¹, puisque la traduction n'est pas autre chose que ce mouvement. En tant que traduction restreinte – passage d'une langue à l'autre –, elle n'en est certes que l'une des formes empiriques. Mais cette forme empirique peut sans doute être conçue – et Novalis, au moins ici, le pressent – comme la *forme canonique* de cette traduction généralisée qui est à l'œuvre dans le travail poétique et d'ailleurs aussi scientifique (l'*Encyclopédie*). Et cette traduction immanente qu'est la poésie ne peut se concevoir que comme une auto-traduction : l'œuvre se traduit, *setzt sich über*, est passage au-delà d'elle-

1. A. W. Schlegel, dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*, ne dit pas autre chose que Novalis et Valéry : la poésie « est la cime de la science, l'interprète et la traductrice de cette révélation céleste, elle qu'à bon droit les Anciens nommaient une langue des Dieux » (AL, p. 350). Voir notre Chapitre sur A. W. Schlegel.

même, vers l'éther de sa propre infinité. La traduction, en faisant passer l'original, non simplement d'une langue x à une langue y, mais de sa langue maternelle (c'est-à-dire d'adhérence empirique) à une langue étrangère en général (qui constitue comme telle la langue « lointaine », la figure allégorique du *langage pur*¹), la soumet à ce grand tour dont parle F. Schlegel. Et c'est dans cette optique qu'il faut relire le fragment 297 de l'*Athenäum* :

Une œuvre est cultivée lorsqu'elle est [...] parfaitement fidèle à soi, partout égale, et pourtant supérieure à elle-même. Ce qui la couronne et l'achève, c'est, comme dans l'éducation d'un jeune Anglais, le grand tour. Il faut qu'elle ait voyagé à travers les trois ou quatre continents de l'humanité, non pour limer les angles de son individualité, mais pour élargir sa vision, donner à son esprit plus de liberté et de pluralité interne, et par là plus d'autonomie et d'assurance².

Ce qui revient à dire que la traduction est littéralement *Bildung*, mais une *Bildung* poétique et spéculative, et non plus simplement littéraire et humaniste comme pour Goethe. Ou encore : la traduction est une *Erweiterung*, mais en un sens désormais idéaliste.

Novalis, dans cette lettre, semble plus proche que jamais du caractère archétypal de la traduction pour le travail poétique et littéraire. Il peut d'autant moins le perdre de vue que le rôle essentiel de la traduction dans la culture allemande ne lui échappe pas. Il en a une conscience aussi nette, sinon plus, que Goethe. Et pourtant, ce renversement hyperbolique qui fait de la poésie une traduction, et même de celle-ci quelque chose de plus « rare » et de plus « difficile », n'aboutit pas chez lui à une

1. Ainsi apparaît, nous dit G. Genette, l'anglais à Mallarmé : comme cette langue parfaite « où se projettent à distance toutes les vertus dont est privée la langue propre comme langue *réelle* [...] toute autre langue, ou plutôt toute langue *autre*, eût peut-être aussi bien fait l'affaire, c'est-à-dire office de langue "suprême" [...] la langue suprême étant toujours, pour chacune, celle d'en face » (*Mimologiques*, Le Seuil, Paris, 1976, p. 273). Voilà pourquoi le Shakespeare allemand serait meilleur que l'anglais.

2. *AL*, p. 141.

théorie globale de l'acte de traduire, parce que la spécificité de la traduction « restreinte » est sans cesse recouverte, ou identifiée à celle, plus essentielle dans son optique, de la traduction potentialisante qui, sous les noms les plus divers, caractérise le mouvement d'affirmation de l'œuvre à partir de la destruction du langage naturel. Ces deux traductions ne se recoupent *qu'en un point* : le fait que le mouvement de destruction de la *Natursprache* passe évidemment, dans une œuvre, par celle d'une langue particulière. On pourrait tout aussi bien dire que l'acte de traduire consiste à allumer le feu de la destruction poétique d'une langue à l'autre. Telles sont les conjectures, assurément hasardeuses, à laquelle mène la pensée de Novalis.

Comme on voit, cette pensée aboutit à deux propositions extrêmes, logiques dans leur cadre, mais bien faites pour choquer le sens commun : toute poésie est traduction, toute traduction est supérieure à son original. La première affirmation revient à déclarer que toute œuvre est animée par un mouvement auto-réfléchissant. Mais après tout, quand un Rilke déclare que les mots, dans le poème, sont sidéralement éloignés des mots du langage courant, il entend énoncer quelque chose qui vaut pour toute poésie. Resterait à savoir si toute poésie peut se réclamer d'une telle visée. Ou encore : si toute poésie est d'essence monologique.

La seconde affirmation est liée à la première : si toute traduction est traduction de la traduction, ce mouvement de potentialisation ne peut que « couronner » et « achever » l'original. L'essentiel n'est pas ce qui, dans l'œuvre, est origine, mais le fait que, par son « grand tour », elle devienne toujours plus « universelle » et « progressive ¹ ». On peut aussi dire : la

1. Que la traduction soit un processus « progressif », c'est évident : elle n'est jamais définitive et achevée et ne peut songer l'être. Disons que les traductions sont plus mortelles que les œuvres. Et que toute œuvre autorise une infinité de traductions. L'acte de traduire appartient donc à cet espace de l'écriture fragmentaire que les Romantiques cherchent à définir et à légitimer. La théorie du fragment devrait inclure une théorie de l'écriture dans la traduction.

traduction représente un échelon supérieur de la vie de l'original. Affirmation hyberbolique? Sans doute. Mais on peut faire observer la chose suivante : il arrive parfois que certaines traductions donnent l'impression d'une supériorité sur leur original qui n'est pas simplement d'ordre littéraire. Pensons par exemple à la traduction que Paul Celan a donnée de ces vers de Jules Supervielle :

Jésus, tu sais chaque feuille
Qui verdira la forêt,
Les racines qui recueillent
Et dévorent leur secret,
la terreur de l'éphémère
à l'approche de la nuit,
et le soupir de la Terre
dans le silence infini.
Tu peux suivre les poissons
tourmentant les profondeurs,
quand ils tournent et retournent
et si s'arrête leur cœur...

Jesus, du kennst sie alle :
das Blatt, das Waldgrün bringt,
die Wurzel, die ihr Tiefstes
aufsammelt und vertrinkt,
die Angst des Taggeschöpfes,
wenn es sich nachthin neigt,
das Seufzen dieser Erde
im Raum, der sie umschweigt.
Du kannst den Fisch begleiten,
dich wühlen abgrundwärts
und mit ihm schwimmen, unten,
und länger als sein Herz ¹...

1. George Steiner, *After Babel* p. 404-405.

George Steiner, à qui nous sommes redevables de cette confrontation, montre bien comment l'univers que Supervielle a cherché à capter dans ses vers un peu plats et discursifs est comme ressaisi et approfondi dans les vers de Celan. On pourrait simplement dire qu'il y a là une recreation poétique qui ne peut plus être appelée une « traduction », même si Celan a cru pouvoir l'intituler de la sorte. Ou encore, qu'il y a là l'opposition de deux poétiques. Mais l'on ne peut se défendre de l'impression que Celan a su capter *précisément* la visée poétique de Supervielle, et que cette captation a produit un poème poétiquement supérieur. Non que Supervielle soit un poète inférieur à Celan (ce n'est pas le lieu d'en discuter), mais la traduction du poète allemand a su « potentialiser » le poème français, le mettre à la hauteur *de sa propre visée*, voire le purifier des défauts qui affectent la poésie de Supervielle en général et qui concernent en partie son rapport à la langue et à l'énonciation poétique comme telle. S'il en est ainsi, le poème de Supervielle traduit par Celan représenterait un *Uber-Supervielle*. La traduction des poèmes de Poe par Mallarmé a donné parfois lieu à des commentaires analogues. La rareté de tels exemples dans le champ de la traduction signifierait que, comme le dit Novalis, traduire est quelque chose de rare et de difficile. Elle pourrait aussi signifier que ce type de traduction n'est possible que dans un certain espace poétique, défini historiquement par le Romantisme, auquel appartiennent aussi bien Supervielle et Celan que Poe et Mallarmé. Nous sommes bien loin de comprendre clairement tout cela. Mais le fait qu'aucune traduction des *Sonnets* de Shakespeare ne soit satisfaisante (bien que de grands poètes et de grands traducteurs s'y soient essayés) n'indique-t-il pas *a contrario* que ces poèmes, dans leur écriture poétique, relèvent d'une visée qui rend impossible, sinon toute traduction, du moins toute traduction « potentialisante » ? Et cette traduction potentialisante ne suppose-t-elle pas un rapport de l'œuvre à son langage et à elle-

même qui est lui-même de l'ordre de la traduction, et qui donc appelle, permet et justifie le mouvement de sa traduction?

Abordons maintenant le second texte de Novalis, celui des *Grains de pollen* :

Une traduction est soit grammaticale, soit transformante, soit mythique. Les traductions mythiques sont les traductions du style le plus haut. Elles présentent le caractère pur, achevé de l'œuvre d'art individuelle. Elles ne nous donnent pas l'œuvre d'art réelle, mais son idéal. Il n'existe encore, à ce que je crois, aucun modèle complet de ces traductions. Mais dans l'esprit de maintes critiques et descriptions d'œuvres d'art, on en trouve de claires traces. Il y faut une tête dans laquelle l'esprit poétique et l'esprit philosophique se sont pénétrés dans toute leur plénitude. La mythologie grecque est en partie une telle traduction d'une religion nationale. La Madone moderne est aussi un tel mythe.

Les traductions grammaticales sont les traductions au sens habituel. Elles exigent beaucoup d'érudition, mais seulement des facultés discursives.

Aux traductions transformantes appartient, si elles doivent être authentiques, l'esprit poétique le plus haut. Elles tombent facilement dans le travestissement, comme l'Homère de Bürger en iambes, l'Homère de Pope, et les traductions françaises dans leur totalité. Le vrai traducteur de ce genre doit en fait être l'artiste lui-même; il doit pouvoir donner l'idée du tout à sa guise, de telle ou telle façon. Il doit être le poète du poète, et le laisser en même temps parler selon son idée et selon l'idée du poète. Le génie de l'humanité entretient un rapport semblable avec chaque homme individuel.

Non seulement les livres, tout peut être traduit de ces trois manières ¹.

Ce texte de *Grains de pollen* fait évidemment écho au travail de traducteur d'A. W. Schlegel; mais il suppose aussi, de façon à peine déguisée, celui de F. Schlegel, et notamment l'essai de celui-ci sur *Wilhelm Meister*. L'allusion à la Madone, isolée dans ce contexte, renvoie aux visites que le groupe d'Iéna avait faites au musée de Dresde, où il avait pu admirer, entre autres choses, des Madones de Raphaël ².

1. Ed. Samuel, II, p. 439-440.

2. À la suite de quoi Wilhelm et Caroline Schlegel avaient publié dans l'*Athenäum* en 1799 un dialogue intitulé « Tableaux ».

Observons d'abord que le fragment de Novalis, comme celui de Goethe, est organisé de manière triadique : il existe trois types de traductions. Le premier (en fait, le deuxième dans le texte), la « traduction grammaticale », paraît correspondre à la traduction prosaïque de Goethe, celle qui ne vise qu'à restituer le contenu de l'original et sa physionomie générale. Les deux autres types de traduction, par contre, n'ont aucun équivalent dans la triade goethéenne. Novalis appelle la première « mythique », la seconde « transformante » (*verändernd*). Négli-geant l'ordre du texte, nous examinerons d'abord cette dernière. Dans la notion de *Veränderung*, il y a une espèce d'ambiguïté. D'après les exemples cités – Bürger, Pope, les Français –, il s'agit de traductions qui modifient purement et simplement l'original et ses formes, soit que l'on traduise une œuvre versifiée en prose, soit que l'on traduise un type de vers par un autre, etc. Et c'est bien là le genre de traduction que Herder, Goethe, Schleiermacher et A. W. Schlegel ont, sinon condamnée, du moins reléguée au second rang. Mais la « transformation » opérée par ces traducteurs ne constitue pour Novalis qu'un danger propre à ce genre de traduction, et non son essence. En vérité, le traducteur « transformant » est le « poète du poète » – expression réflexive qui nous est maintenant familière, et qui nous signale le mouvement de potentialisation évoqué plus haut. De la même façon, le génie de l'humanité est l'homme de l'homme, la énième puissance de l'individu. Le traducteur « transformant », auquel doit appartenir « l'esprit poétique le plus haut », est donc celui qui pratique cette « mimique spirituelle » permettant la reproduction de l'« individualité étrangère », ce qu'exprime bien la phrase : « Il doit [...] laisser en même temps parler [le poète] selon son idée et selon l'idée du poète. » La traduction « transformante » est comme l'union et la complémentation de deux visées poétiques, produisant la potentialisation de l'œuvre. On peut également dire : l'élément « transformant » de cette traduction, s'il doit représenter, non

pas une opération arbitraire, mais « l'esprit poétique le plus élevé », ne peut être que la *visée poétique* du traducteur en tant qu'il est devenu « l'artiste lui-même ». Ainsi pourrait-on présenter la traduction de Celan ou celle de Mallarmé comme une traduction « transformante » (mais en même temps fidèle à l'« idée » du poète original), exigeant, effectivement, « l'esprit poétique le plus haut ».

Mais ce type de traduction n'est pas celui qui pour Novalis possède le « style le plus élevé » – c'est-à-dire le rang d'essence le plus haut. Ce rang est réservé à la traduction dite « mythique ». Nous disposons de peu de textes de Novalis qui puissent nous éclairer sur le sens qu'il donne à ce terme. Certes, nous savons qu'à la même époque, la mythologie constituait l'un des thèmes favoris de F. Schlegel, et que l'*Entretien sur la poésie* évoque quelques années plus tard la possibilité de la création d'une nouvelle mythologie destinée à relayer l'ancienne – c'est-à-dire la mythologie grecque. Novalis, au courant de ces recherches, déclare que la mythologie grecque est la « traduction » d'une « religion nationale ». Qu'est-ce que cela veut dire? Dans l'un des fragments des *Poéticismes*, il écrit :

Le roman est pour ainsi dire l'*histoire libre* – pour ainsi dire la mythologie de l'histoire. Une mythologie naturelle ne devrait-elle pas être possible? (Mythologie, ici, dans mon sens, comme libre invention poétique, qui symbolise très multiplement la réalité, etc. ¹.)

Dans le groupe de fragments intitulé *Sophie ou Des femmes*, il déclare : « Le fatum est l'histoire mystifiée ². »

Mythe – mystère – mystique – mystification – symbole : ces termes, selon la loi de l'*Encyclopédie*, sont convertibles, et renvoient tous à la même opération romantique, l'« élévation

1. *Fragmente II*, n° 1868, p. 36.

2. *Fragmente I*, n° 2100, p. 96. Cf. aussi le fragment n° 1954 : « Les symboles sont des mystifications » (p. 69).

à l'état de mystère ». La traduction mythique est cette traduction qui élève l'original à l'état de symbole, c'est-à-dire encore à l'état d'« image de soi-même », d'image absolue (sans référent). Prenons les deux exemples, assurément bien éloignés de la traduction en son sens ordinaire, que sont la mythologie grecque et la Madone.

La mythologie grecque serait cette « histoire libre », cette « libre invention poétique » qui transforme en pur système de symboles un donné historique : la religion des anciens Grecs. Elle produirait un « texte » où l'essentiel de celle-ci, c'est-à-dire sa trame idéale, apparaîtrait. Et la Madone? Novalis parle de la « Madone moderne », c'est-à-dire celle qu'il avait pu admirer au musée de Dresde avec ses amis. Cette Madone en effigie renvoie certes à la Madone historique de la religion historique, mais elle en est la figure purifiée, l'image. Cette image, stellaiement éloignée de la Vierge réelle du dogme catholique, est symbole d'elle-même, brille dans sa propre lumière. Elle n'est pas l'allégorie, le signe d'autre chose, ou plutôt, elle renvoie à un idéal. Kantienement parlant, elle est le « schème sensible » d'une Idée, non la représentation d'un être réel. Ainsi est-elle célébrée dans le quinzième *Chant spirituel* de Novalis :

En mille tableaux je Te vois,
Marie, adorablement peinte;
mais nul ne Te saurait montrer
telle que T'entrevoit mon âme ¹.

Que cette Madone soit littéralement « élevée à l'état de mystère », c'est aussi ce que montre *L'Europe et la Chrétienté* :

1. Novalis, *Œuvres* tome I, trad. A. Guerne, Gallimard, Paris, 1979, p. 301.

Le voile est pour la Vierge ce qu'est l'esprit pour le corps; c'est l'organe indispensable dont les plis forment la lettre de sa très douce annonciation; le jeu infini de ses plis est comme une musique chiffrée¹.

F. Schlegel évoque lui aussi la Madone dans ses fragments de l'*Athenäum* :

Aujourd'hui le Christ a été diversement déduit *a priori*; mais la Madone ne devrait-elle pas tout autant prétendre à être aussi un idéal originel, éternel, nécessaire, sinon de la raison pure, du moins de la raison féminine et masculine²?

Le mot « idéal » revient chez les deux auteurs. Dans le texte de *Grains de pollen*, Novalis le définit comme le « caractère pur et achevé » d'un être. Ce caractère n'apparaît que par l'opération mythique, c'est-à-dire par ce que nous avons appris à appeler « romantisation ». Cette opération est plus haute que celle de la traduction « transformante », parce qu'elle unit l'esprit poétique et philosophique. Dans la traduction mythique, l'Idée se manifeste dans l'Image, devient Image d'elle-même. La Madone de Raphaël n'est pas l'imitation de la Madone réelle, mais la présentation de la pure Idée de la Madone. Nous retrouvons donc ici, quoique dans un langage distinct, ce que Novalis énonçait dans sa lettre — à cette différence près qu'il n'existe plus maintenant de modèle achevé de ce type de traduction, pas même le Shakespeare d'A. W. Schlegel. Et non seulement le travail de celui-ci n'est pas évoqué, mais Novalis donne un autre exemple de traduction mythique : les critiques littéraires et artistiques qui visent à dégager la « tendance » des œuvres et à saisir leur nécessité plutôt qu'à les décrire empiriquement (ou à les juger).

1. Trad. A. Guerne, in *Les Romantiques allemands*, Desclée de Brouwer, 1963. Cette Madone voilée est aussi bien Sophie, la fiancée morte précocement. L'image est liée à la mort.

2. *AL* p. 132.

Le fragment de *Grains de pollen* va donc plus loin que la lettre à A. W. Schlegel, tout en développant la même thématique. La traduction « transcendantale » y repousse de plus en plus à l'arrière-plan la traduction empirique. En tant que telle, elle devient une opération universelle : « Tout peut être traduit de ces trois manières. » La vision que Novalis donne dans *L'Europe et la Chrétienté* du Moyen Âge, et celle qu'il donne dans *Foi et Amour* du roi et de la reine de Prusse sont aussi, à n'en pas douter, des traductions mythiques de réalités historiques. Elles ne présentent pas ces réalités telles qu'elles sont, mais leur « caractère pur et achevé ».

Mais dans la mesure où le concept de traduction subit un tel élargissement, il tend à perdre toute spécificité, et à se confondre avec d'autres notions, comme l'« élévation à l'état de mystère », le « symbole », la « mystification », etc. Il tend même, dans l'ensemble de la pensée romantique, à être déplacé et refoulé par ces concepts ¹. En fait, quand nous cherchons ce qui, dans leur théorie de la critique, de la poésie et de l'Encyclopédie constitue une théorie de la traduction, nous n'inventons certes pas une fiction, mais nous présentons nous aussi le « caractère pur et achevé » de quelque chose que cette pensée a préféré appeler finalement par d'autres noms, et aborder sous des angles où disparaît sa spécificité.

Il n'en reste pas moins que cette théorie spéculative détermine à sa façon la pratique traduisante d'A. W. Schlegel et de L. Tieck, même si les principes de ceux-ci sont forcément plus concrets. Elle ne les détermine pas directement dans leurs méthodes de traduction, mais elle régit leur vision profonde de la poésie et la constitution même de *leur champ de traductions*. Les œuvres choisies par ces deux traducteurs répondent en effet à celles

1. Novalis escamote le problème en disant dans *Grains de pollen* : « Plusieurs noms sont favorables à une idée. » Ce qui indique un flottement terminologique délibéré — qui rend la pensée romantique labyrinthique —, et montre combien, pour cette pensée, le langage est une chose relative. On n'a pas ici de théorie du « nom juste » !

que la critique romantique a désignées comme les modèles, ou les ébauches, de la « poésie de la poésie », de la « poésie transcendante », de la poésie « universelle progressive » et de la « poésie de l'infini ». Si l'on ajoute à cela que ces traductions se doublent toutes des critiques correspondantes, on peut en conclure qu'elles remplissent la même fonction que celles-ci : accumuler des « matériaux » pour la littérature à venir et la théorie qui en est inséparable :

Une telle théorie du roman, écrit F. Schlegel, devrait être elle-même un roman qui rende, dans leur éclat fantastique, chacune des tonalités de la fantaisie [...] Les êtres du passé revivraient là en de nouvelles figures; là, l'ombre sainte de Dante remonterait de son enfer, Laure passerait céleste devant nous, et Shakespeare deviserait avec Cervantes – là Sancho plaisanterait à nouveau avec Don Quichotte¹.

Voyons à présent comment apparaît le lien de la poésie et de la traduction chez un autre Romantique, qui a certes reçu les impulsions de l'*Athenäum*, mais qui ne partage plus leur enthousiasme spéculatif : Clemens Brentano.

Godwi, publié en 1801, s'inspire de façon parodique et

1. *AL*, Entretien sur la poésie, p. 328. Ces quelques lignes rêveuses de F. Schlegel peuvent aider à mieux comprendre ce qu'est la traduction mythique : une traduction qui élève l'original au niveau – assurément difficile à définir – du mythe. Après tout, à force de traductions et de critiques, *Don Quichotte* est vraiment devenu un mythe. Et ce mythe, la soi-disant « Idée » de l'œuvre, laisse bien loin derrière lui le livre réel. Ce processus est un processus de destruction de l'original. Ce qui se produit avec les « chefs-d'œuvre de la littérature universelle » constitue le versant réel de ce que les Romantiques formulent spéculativement : hyper-traduits, hyper-connus, ils sont à peine lus et habitent notre monde comme des ombres mythiques. Il est inutile d'adhérer à la dialectique romantique pour reconnaître qu'historiquement, elle a su « mythifier » Dante, Cervantes, Pétrarque et Shakespeare. Des œuvres de ceux-ci, il n'est resté que la pure Idée, la pure Image vide. Pour la critique et la traduction contemporaines, il s'agit de retrouver, sous cette image vide, l'épaisseur langagière et empirique de ces œuvres.

Mais le concept de « traduction mythique », aussi éloigné qu'il puisse paraître de la traduction réelle, pourrait bien s'avérer un concept fécond. Il fait allusion à ce rapport profond entre le mythe, l'histoire et la traduction que Rosenzweig et Benjamin ont pressenti chacun à sa façon. Rapport qu'il faudrait parvenir à ressaisir hors de la pensée spéculative.

subjective des romans de l'époque (ceux de Goethe, de Jean Paul, de Tieck, etc.). Dans le texte que nous allons citer, trois personnages sont engagés dans un dialogue sur l'essence du Romantisme : Godwi lui-même, Maria, le poète-narrateur (qui parle à la première personne), et enfin Haber, le traducteur « rationaliste » de l'Arioste et du Tasse ¹.

C'est Maria, ici, qui ouvre ce long dialogue :

— Tout ce qui, dans la position de médiateur entre nos yeux et un objet éloigné, nous rapproche de cet objet en lui communiquant quelque chose de lui, est romantique.

— Qu'y a-t-il donc entre Ossian et ses présentations ? dit Haber.

— Si nous savions davantage que le fait, répliquai-je, que s'y trouve une harpe, et que cette harpe se trouve entre un grand cœur et sa mélancolie, nous saurions l'histoire du poète et celle de son thème.

Godwi ajouta :

— Le Romantisme est donc une perspective, ou plutôt la coloration du verre et la détermination de l'objet par la forme de celui-ci.

— Alors, selon vous, le Romantisme est privé de forme, dit Haber. Je croyais qu'il en avait davantage que l'art antique, que sa forme, en elle-même, toute seule, voire sans contenu, produisait une puissante impression.

— J'ignore, poursuivis-je, ce que vous entendez par forme. La non-forme a franchement souvent plus de forme que n'en peut supporter le formé ; et pour obtenir ce plus, il suffirait seulement d'ajouter à la Vénus quelques rondeurs pour la rendre romantique. Mais moi, j'appelle forme la juste limitation d'un objet pensé.

— Je pourrais donc dire, ajouta Godwi, que la forme elle-même n'a pas de forme, qu'elle n'est que la cessation déterminée d'une pensée qui rayonne également à partir d'un seul point dans toutes les directions. Cet objet pensé pouvant l'être dans la pierre, le son, la couleur, les mots ou les pensées.

— Il me vient un exemple à l'esprit, répliquai-je. Pardonnez-moi s'il traite de cette allégorie tant rebattue à propos de la vanité du monde. Prenez une bulle de savon. Représentez-vous que son espace interne est

1. Derrière lequel la critique allemande a reconnu Gries, traducteur de ces poètes, et de Calderón au début du XIX^e siècle. Il est possible que Brentano ait également pensé à A. W. Schlegel, le plus « rationaliste » des membres de l'*Athenäum* ; c'est ce que semblent indiquer les allusions à la traduction de Dante, de Shakespeare et des poètes italiens de la Renaissance.

sa pensée, et que son extension, donc, est sa forme. Or, il y a un moment, dans l'accroissement d'une bulle de savon, dans lequel son apparence et son être sont en parfaite harmonie; sa forme se rapporte alors à la matière, à son diamètre intérieur, de tous les côtés, ainsi qu'à la lumière, de telle façon qu'elle offre d'elle-même une belle apparence. Toutes les couleurs du monde environnant brillent en elle, et elle se trouve elle-même au point extrême de son accomplissement. C'est à ce moment-là qu'elle se détache de sa paille et se met à flotter en l'air. Elle constituait ce que j'entends par le mot forme, une limitation qui ne contient que l'idée, et ne dit rien sur elle-même. Tout le reste est non-forme : ou trop, ou pas assez.

Ici, Haber contesta :

— Dans ce cas, *La Jérusalem délivrée* du Tasse est une non-forme.

— Cher Haber, dis-je, vous allez me fâcher, si vous ne me dites pas, ou bien que vous ne voulez pas me comprendre, ou bien que vous ne voulez pas me fâcher.

— Ne vous fâchez point, répliqua-t-il. Je ne veux ni l'un ni l'autre. Mais je ne suis pas satisfait par votre non-forme du Romantisme, et je vous oppose précisément Le Tasse, car je le connais, et ne sens hélas que trop combien sa forme est nette et déterminée. Oui, je ne le sens que trop, puisque autrefois je me suis risqué à le traduire.

— Que vous ne le sentiez que trop, c'est pour moi une preuve, dis-je. On ne sent que trop la forme pure. Et prenez garde de ne pas laisser le lecteur de votre traduction la sentir trop, car selon moi, toute œuvre d'art pure et belle qui ne fait que présenter son objet est plus aisée à traduire qu'une œuvre romantique, laquelle ne dessine pas seulement son objet, mais donne également à ce dessin un certain coloris. Pour le traducteur de l'œuvre romantique, la forme de la présentation elle-même devient une œuvre d'art qu'il doit traduire. Prenez par exemple Le Tasse, justement : avec quoi le nouveau traducteur doit-il lutter? S'il possède la religiosité, l'ardeur et la gravité du Tasse, nous lui souhaitons de tout cœur d'écrire lui-même; s'il est dépourvu de tout cela, ou même s'il est protestant de cœur et d'âme, il lui faut d'abord se traduire en catholique, puis se traduire historiquement dans la langue et la sensibilité du Tasse; il doit terriblement traduire avant d'arriver à la traduction proprement dite, car les poètes romantiques possèdent plus que la pure présentation : ils possèdent également la force de leur être propre.

— Chez les purs poètes, dit Haber, ce n'est pas le cas, puisqu'ils sont encore plus éloignés de nous.

— Non, répliquai-je, même s'ils sont quelque part éloignés de nous, et

justement parce que cette grande distance supprime entre eux et nous tout médium pouvant nous les réfléchir impurement. La présupposition de votre traduction, c'est la pure scientificité dans le langage et dans l'objet; si le traducteur ne doit pas simplement traduire le langage, sa traduction doit toujours se rapporter à l'original comme le moulage de plâtre au marbre. Nous sommes tous également éloignés d'eux, et lisons tous la même chose chez eux, parce qu'ils ne font que représenter, mais leur présentation est privée de couleur, parce qu'elle est forme [...]

— Déjà les rimes, poursuivis-je, ne peuvent guère être rendues dans notre langue que sous forme de rimailleries, et, voyez-vous, ces rimes sont déjà une telle forme de la forme. Comment voulez-vous traduire tout cela? La rime italienne est la sonorité à partir de laquelle se joue l'ensemble. Je ne crois pas que vous soyez un musicien tel que vous puissiez traduire sur un autre instrument toutes les sonorités et toutes les clefs sans lesquelles le poème [...] devient aveugle, comme un aigle splendide auquel on a placé un cornet en papier sur la tête reste tout bête dans son coin.

Godwi se mit à rire et dit :

— Problème pour un livre de recettes : comment traduire un aigle italien en allemand? Réponse. *Recipe* un cornet en papier, mettez-le-lui sur la tête, et voilà la bête sauvage traduite en bête domestique. Il ne mordra plus. C'est pourtant le même aigle, et certes, tout à fait fidèlement traduit!

— Il s'agit bien de fidélité, dis-je, car le voilà à présent assis au milieu des poules allemandes, patient et fidèle comme une bête domestique.

« Chaque langue, poursuivis-je, ressemble à un instrument particulier. Seules peuvent être traduites celles qui sont les plus semblables; mais une musique est la musique elle-même, non une composition surgie de la sensibilité (*Gemüt*) du musicien et de son type d'instrument. Elle se crée là où l'instrument, le musicien et la musique s'unissent dans la même excellence. Maintes traductions, particulièrement celles de l'italien, resteront toujours des sonorités d'harmonica ou d'instruments à vent que l'on a traduites au piano ou à la trompette [...]

— Vous considérez donc Dante comme tout à fait intraduisible? dit Haber.

— Précisément moins intraduisible, poursuivis-je, que d'autres, tout comme Shakespeare. Ces deux poètes dominent aussi bien leur langue que leur époque. Ils possèdent plus de passion que de mots, et plus de mots que de sonorités. Ils se tiennent comme des géants dans leurs langues, et leur langue ne peut les assujettir, car le langage en général suffit à peine à leur esprit. On peut donc très bien les transplanter dans

un autre sol plus brave. Ils peuvent y croître, sauf qu'il faut un Samson pour une telle opération. Les chênes transplantés restent toujours eux-mêmes; il faut leur enlever leurs petites racines pour les mettre dans une terre nouvelle. Mais la plupart des autres poètes (*Sänger*) italiens ont des manières tout à fait propres, qui résident dans la nature même de leur instrument; ce sont des jeux de sonorités, comme chez Shakespeare des jeux de mots. Les jeux de sonorités ne peuvent pas se traduire, les jeux de mots si.

— Comment en sommes-nous venus à parler de traduction? dit Godwi.

— À cause du chant de Flametten, dis-je. Le Romantique lui-même est une traduction.

À ce moment-là, la salle obscure s'illumina, la vasque que j'ai décrite répandit une lueur douce et verte.

— Voyez comme cela est romantique, tout à fait dans le sens de votre définition. Le vert transparent de la vasque est le médium du soleil¹.

Nous avons ici un écho, déjà déformé et confus, de la théorie romantique de l'œuvre : à l'inverse des œuvres « classiques » définies par la forme pure, c'est-à-dire par la pure présentation d'un contenu, les œuvres « romantiques » se caractérisent par ce « coloris » qui s'interpose entre notre perception et le représenté. Ce « coloris », dans le cas d'une œuvre de langage, c'est évidemment la « sonorité » des mots (rimes, allitérations, tout ce qu'on appelle, communément, la « couleur » des mots). L'œuvre romantique musicalise le médium de la représentation, et brouille ainsi son contenu objectal : à la limite, elle n'est que le rayonnement, la pure résonance de la couleur du médium. Romantiser, c'est colorer la forme, comme le fait le vert de la vasque évoquée dans le texte. On reconnaît là les théories de l'*Athenäum*, mais hors de l'élément symbolico-abstrait qui leur est propre, si bien que l'œuvre romantique tombe brutalement dans l'intraduisible — avec ce paradoxe, cependant, que le brouillage de la forme par sa couleur sonore est interprété lui-même comme une « traduction ». Il n'est pas sûr que Brentano ait lui-même mesuré le sens de sa phrase : « Le Romantique

1. C. Brentano, *Werke*, Band II, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 258-262

lui-même est une traduction », phrase qui fait si exactement écho à celle de Novalis. Ou plutôt, cette phrase est l'écho lointain de la vérité la plus profonde de l'art romantique — écho isolé dans le texte. On a ici un certain mal à relier cette affirmation à celles qui traitent de la traduction poétique, et qui insistent plutôt sur l'intraduisibilité de l'œuvre romantique. Certes, « pour le traducteur de l'œuvre romantique, la forme de la présentation elle-même devient une œuvre d'art qu'il doit traduire ». Mais si cette forme est constituée par le son et la couleur de celle-ci, comment la traduire? Car pour Brentano, cet élément sonore et coloré est précisément ce qui ne saurait passer d'une langue à l'autre. Qu'il y ait là un problème réel, l'allusion aux poètes italiens l'atteste, ainsi que la propre poésie de Brentano. Ses deux vers fameux :

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit !!

ne se laissent évidemment pas traduire, du moins littéralement, sans perdre leur aura. Or, ces vers sont un splendide exemple — l'un des plus rares — de la poésie romantique allemande. Toutefois, et là est l'équivoque de Brentano et du Romantisme tardif, ces vers se tiennent comme sur une ligne de partage des eaux : s'agit-il d'une série de purs vocables dont les sonorités, se stimulant les unes les autres, produisent un effet musical effectivement intraduisible — ou d'une « association » où son et sens s'infiniseraient mutuellement, ainsi que l'entend Novalis? Des deux, sans doute, mais l'« association de Novalis va bien au-delà de la simple musicalité d'un poème : cette musicalité y est *a priori* travaillée de telle façon qu'elle ne s'appuie plus simplement sur le bonheur de la langue naturelle. Elle n'est pas fortuite, alors que le poème de Brentano, dans toute sa

1. In : *Le Romantisme allemand*, p. 220. Traduction littérale : « Ô étoile et fleur, esprit et habit, / Amour, douleur et temps et éternité! »

« magie », est comme une splendide trouvaille, un magnifique coup de dés joué avec les signifiants et les signifiés, qui est bien loin d'abolir le hasard. C'est plutôt un jeu chanceux et momentané avec celui-ci. Et c'est là que se séparent les deux Romantismes, c'est là que se séparent l'œuvre traduisible et l'œuvre intraduisible – intraduisible parce qu'elle n'est pas *œuvre*. Brentano, à sa façon, perçoit la différence, quand il oppose les poésies traduisibles (Shakespeare et Dante) dont la traduisibilité s'ouvre dans l'espace qui sépare leur « esprit » de leur « langage », et les poésies italiennes dont l'adhérence au langage naturel est telle qu'elle n'autorise plus aucune traduction qui ne soit pas une trahison. La distinction est sans aucun doute importante, même si on peut douter qu'elle vaille vraiment pour Shakespeare et Dante, même si on peut également douter qu'il soit plus facile de traduire des jeux de mots que des « jeux de sonorités ».

Ce passage de *Godwi* est significatif, parce que Brentano y brouille pour ainsi dire les cartes du Romantisme d'Iéna. D'une part il re-formule les intuitions essentielles de celui-ci : la poésie est traduction, le traducteur doit se traduire lui-même (c'est la « mimique spirituelle » de Novalis), l'œuvre se définit par sa musicalité et sa non-objectalité. Significatives sont ici les images de Brentano, où revient sans cesse la figure du *vide* (la vasque transparente qui est le médium du soleil, la bulle de savon). Ces images, presque ironiques, dérivent par filiation des meilleures intuitions de F. Schlegel et de Novalis sur l'œuvre vide et intransitive qui sait capter le lointain. Mais le thème de la musicalité, pourtant hérité de l'*Athenäum* également, plus que brouiller les cartes de celui-ci, les *inverse* : on passe de la musicalité abstraite, mathématique et composée dont le modèle est la « fugue », etc., à la musicalité du chant prétendument populaire, du *Lied*, bref, à cette musicalité sensorielle et sensuelle dont le Premier Romantisme s'interdisait au moins en principe tout emploi. Et du coup, apparaît le

thème de la poésie intraduisible, pure avalanche de sonorités belles, thème sans doute très ancien, mais qui prend maintenant toute sa force de situer la poésie à l'ombre de la musique, dans cet espace vide entre la véritable poésie d'art et la véritable poésie populaire où l'essentiel de ce que nous appelons le Romantisme se développe et prolifère en presque-œuvres lyriques ou romanesques, pour le meilleur parfois, pour le pire souvent. Le même aplatissement de la problématique pourrait être constaté à propos du « fantastique » et du « rêve ».

Que la théorie de la traduisibilité de l'œuvre se renverse brutalement en théorie de son intraduisibilité, c'est là un retournement dialectique peut-être inévitable, par lequel le Second Romantisme cherche à affirmer à sa manière l'absolue autonomie du poétique; comme dans le Premier Romantisme, cette autonomie est cherchée au-delà du langage naturel, dans le domaine « ineffable » de la musique. Et ce n'est pas un hasard si les poèmes romantiques tardifs ont parfois été « traduits » en musique au XIX^e siècle, gagnant ainsi un renom que leur propre « musicalité » aurait bien été impuissante à leur assurer. Certes, la théorie de l'*Athenäum* contient en germe ce renversement, comme elle porte en elle, *in nucleo*, tous les avatars de l'histoire de la poésie moderne. Du moins fallait-il signaler cet étrange destin par lequel ceux qui ont affirmé la traduisibilité *a priori* de la littérature ont donné naissance à une *poétique de l'intraduisible*, poétique bien moins innocente qu'il n'y paraît au premier abord, puisqu'il ne peut s'agir, en dernier ressort, que d'une *poétique régressive de l'incommunicable*. Cette poétique s'imposait nécessairement en l'absence de toute théorie positive du langage naturel. On comprend l'hostilité que les Romantiques vouaient, malgré leur admiration pour lui, à un Voss, quand on lit ce que celui-ci déclarait à Humboldt :

Ce qui ne peut pas être exprimé dans le langage des hommes, cela ne peut pas être vrai ¹.

Il reste cependant une intuition de Brentano qu'il serait souhaitable de reprendre, fût-ce en la transformant : la distinction des œuvres liées au langage naturel (et qui lui semblent à tort intraduisibles) et de celles qui tentent d'instaurer avec lui un certain écart (et qui seraient plus aisément traduisibles). Nous reviendrons ultérieurement sur ce point. L'intraduisible, lui, ne peut qu'être *voulu* : dans l'intraduisibilité (relative) de la poésie romantique tardive, il y a une volonté de clôture sur soi, d'incommunicabilité, c'est-à-dire une volonté d'échapper au domaine du langage, volonté qui passe par l'idolâtrie de la musique et, aussi, par un rapport essentiellement inauthentique à la langue maternelle confinant parfois au folklorisme. Cette volonté constitue l'un des déséquilibres propres au Romantisme allemand, et ce qui en faisait pour Goethe quelque chose de « malade ».

1. E. Fiesel, *op. cit.*, p. 40.

*La traduction
comme mouvement critique*

Nous aborderons maintenant la question sans cesse évoquée dans notre chapitre précédent : qu'en est-il du recouvrement du concept de traduction par celui de critique chez F. Schlegel et Novalis? Il est clair que deux raisons au moins président à cette occultation théorique : si le centre des préoccupations poétologiques de l'*Athenäum* est la révolution copernicienne de la poésie, et si cette révolution passe nécessairement par une critique (au sens kantien), la critique littéraire tend évidemment à passer chez eux au premier plan. De plus – et c'est la seconde raison – le point de départ de la réflexion romantique, au moins chez les frères Schlegel, c'est l'activité philologique et critique, peu à peu élevée au rang d'une pratique philosophique¹. Novalis lui-même, dont la formation est différente, a défini le « philologique » comme tout ce qui se rapporte au textuel et à l'écrit. D'où deux sens du mot critique. Dans un cas, il s'agit de la critique transcendantale, de la réflexion de la poésie sur elle-même, de la logologie. Dans le second cas, il s'agit de la critique des textes – soit de la critique littéraire. On pourrait parler de critique généralisée et de critique restreinte, tout comme pour la traduction. Mais ici, ces deux mouvements critiques tendent au point – certes idéal – où ils

1. Cf. Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, p. 63.

deviennent identiques, c'est-à-dire où il paraît *impossible de distinguer littérature et critique*. En effet, la littérature à venir porte en elle sa propre critique, elle veut, nous dit F. Schlegel, « tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique ¹ ». Mais la critique littéraire, en tant que genre et discipline, accomplit un mouvement inverse de poétisation :

La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art ².

Novalis corrobore à sa façon cette affirmation de son ami :

Celui qui ne peut pas faire de poèmes ne les jugera aussi que négativement. À la critique véritable appartient la capacité de produire soi-même le produit à critiquer. Le goût seul ne juge que négativement ³.

Voilà ce que répètent à satiété les textes romantiques, et ce qu'est censé, en partie, réaliser l'art du fragment : unir la réflexion et la forme poétique. Il y a là un entrelacement qui, au ^{xx}^e siècle, nous est devenu familier, mais qui reste complexe. Car si la critique immanente de l'œuvre apparaît d'un côté comme la condition de possibilité de sa critique externe, on peut aussi bien dire, comme n'hésite pas à le faire F. Schlegel, que cette dernière, en *ouvrant avec ses « fragments d'avenir » le champ même de la littérature, constitue la condition de possibilité de l'œuvre à venir*.

Mais la chose n'est possible que si le concept de critique subit un changement de sens fondamental. Critiquer une œuvre, ce n'est plus énoncer une série de jugements dessus à partir de règles esthétiques ou de la sensibilité, dans le but d'informer ou d'éclairer le public. C'est, comme l'énonçait Novalis dans

1. *AL*, *Fragments de l'Athenäum*, p. 112.

2. *AL*, *Fragments critiques*, p. 95.

3. *Fragmente II*, n° 1869, p. 36.

son fragment sur la traduction mythique, dégager la pure Idée de cette œuvre, son « caractère pur et achevé », c'est accomplir cet acte de « mimique spirituelle » qui est le fondement de toute compréhension de l'œuvre littéraire. Et il est bien vrai qu'avec F. Schlegel la critique devient « divinatoire », c'est-à-dire acte de compréhension. F. Schlegel a énoncé tout cela de la façon la plus nette dans ses essais sur Lessing :

[...] ne pas tant juger que comprendre et expliquer. Que l'on doive, dans l'œuvre d'art, non pas simplement découvrir les beaux passages, mais saisir l'impression du Tout [...] Et je pense [...] que l'on ne comprend l'œuvre que dans le système de toutes les œuvres de l'artiste [...] Ainsi ce qui est individuel dans l'art doit-il également [...] mener au Tout incommensurable. Si vous voulez ce Tout [...] vous pouvez en toute confiance penser que nulle part vous ne trouverez de limite naturelle [...] avant d'avoir atteint le centre. Ce centre est l'organisme de tous les arts et toutes les sciences, la loi et l'histoire de cet organisme. Cette doctrine de formation, cette physique de la fantaisie et de l'art devrait bien constituer une science particulière, que j'aimerais appeler encyclopédie; mais cette science n'existe pas encore [...] Ici, ou nulle part, se trouve la source de lois objectives pour n'importe quelle critique positive. S'il en est ainsi, la critique véritable [...] ne peut s'intéresser à des œuvres qui ne contribuent en rien au développement de l'art et de la science. Oui, il n'est même pas possible de faire une vraie critique de ce qui n'entretient pas de rapport à cet organisme de la culture et du génie ¹.

Si vous voulez tenter de comprendre des auteurs ou des œuvres, c'est-à-dire de les reconstruire génétiquement en relation à ce grand organisme de tout art et de toute science [...] ¹.

L'essence de l'art supérieur et de la forme supérieure réside dans le rapport au Tout [...] C'est pourquoi toutes les œuvres sont Une Œuvre, tous les arts Un Art, tout poème Un Poème [...] Chaque poème, chaque œuvre doit signifier le Tout, réellement et effectivement le signifier ¹.

Comprendre une œuvre, c'est donc la situer dans le Tout de l'art et de la littérature, montrer son essence symbolique, qui est de signifier, *bedeuten*, ce Tout et l'Idée même de l'art. C'est

1. *Kritische Schriften*, p. 377-381.

dégager le « sens infini » de l'œuvre. La critique qui effectue cette opération ne peut être que « positive », c'est-à-dire ne s'attacher qu'à ces œuvres qui, en elles-mêmes, contribuent à la réalisation de l'Idée de l'art. La critique négative, elle, est du ressort de la polémique. Dans un autre texte sur Lessing, F. Schlegel reprend cette thématique :

La nécessité de la critique pour toute littérature n'était pas difficile à montrer. Mais le concept de critique qui lui était constamment mis comme fondement était le concept historique de la critique. On ne parlait que de la critique qui a existé jusqu'à maintenant. Mais ne peut-il pas y en avoir une tout autre? [...] Cela n'est pas seulement possible, mais aussi probable, pour la raison suivante. Chez les Grecs, la littérature existait déjà depuis longtemps, était presque achevée, quand la critique a commencé. Il n'en va pas ainsi chez les Modernes, du moins chez nous, Allemands. Critique et littérature sont nées ici en même temps, oui, la première est même née presque plus tôt; nous avons une connaissance [...] des œuvres étrangères, même des plus insignifiantes, avant d'en avoir une des nôtres. Et maintenant encore, je ne sais si nous ne devons pas nous vanter avec plus de droits d'avoir une critique plutôt qu'une littérature. Avec la modification de ce rapport, cependant, se donne la possibilité et l'idée d'une critique d'un tout autre genre. Une critique qui ne serait pas tant le commentaire d'une littérature déjà existante, achevée et fanée, que l'organon d'une littérature encore à achever, à former, et même à commencer. Un organon de la littérature, donc une critique qui ne serait pas seulement explicative et conservatrice, mais qui serait elle-même productive au moins indirectement [...] D'où la nécessité et l'idée d'une science propre, qui cherche à déterminer l'unité et la différence de toutes les sciences et de tous les arts supérieurs ¹.

Texte essentiel, où F. Schlegel définit ce qu'on pourrait appeler *la révolution copernicienne de la critique* : devenir la condition de possibilité de la littérature à venir. Cette révolution est parallèle à celle par laquelle la poésie se constitue comme « poésie de la poésie », c'est-à-dire comme poésie critique. Ces

1. *Ibid.*, p. 424-425. Cf. M^{me} de Staël, dans *De l'Allemagne*, p. 130 : « La littérature allemande est peut-être la seule qui ait commencé par la critique. »

deux mouvements ne sont pas seulement parallèles : ils tendent à se confondre. Ainsi F. Schlegel déclare-t-il, nous l'avons vu, que la théorie du roman (soit le mode formel de réalisation de la poésie romantique) doit être elle-même un roman.

L'opération critique est cette compréhension par laquelle, dit W. Benjamin, « la limitation de l'œuvre individuelle est méthodiquement rapportée à l'infinité de l'art ¹ ». Elle ouvre l'œuvre à sa propre infinité, elle est ce même mouvement par lequel celle-ci devient « fidèle à soi, partout égale, et pourtant supérieure à elle-même ² ». Et c'est en ce sens que F. Schlegel peut encore dire :

Aucune littérature ne peut subsister dans le temps sans critique ³.

Posée avant et après l'œuvre, elle est l'agent de sa potentialisation. Ainsi l'essai de F. Schlegel sur *Wilhelm Meister* se veut-il *Übermeister*, ou « version mythique » de cette œuvre. « Mythique », en ce qu'il la rapporte méthodiquement à l'Idée dont elle n'est que l'imparfaite réalisation, en ce qu'il s'attache à dégager cette « signification infinie » qui marque son sens symbolique. Du roman goethéen dans sa dimension réaliste, qui le rattacherait par exemple à la tradition romanesque anglaise du XVIII^e siècle, la critique schlegélienne n'a cure ; et quand Novalis perçoit que le sens du *Wilhelm Meister* pourrait bien être cherché dans cette direction (celle de son *contenu*), il s'empresse de condamner l'œuvre dans sa totalité. De même, l'essai de F. Schlegel sur Lessing n'étudie pas le Lessing réel et historique, mais s'attache au Lessing « tendanciel », c'est-à-dire à ce que cet auteur recèle comme « fragments d'avenir ».

Or, ce mouvement qui dépasse l'œuvre dans son donné immédiat en la ramenant au Tout de l'art, nous avons déjà pu

1. W. Benjamin, *Der Begriff...*, p. 67.

2. *AL*, p. 141.

3. *AL*, p. 410.

le décrire avec Novalis comme celui de la traduction mythique. D'où vient alors que, presque toujours, il n'apparaisse que comme opération critique? Observons d'abord ceci : la catégorie de la « compréhension » vaut à la fois pour la critique et la traduction :

Pour savoir parfaitement traduire l'antique en moderne, il faudrait que le traducteur maîtrise ce dernier au point de pouvoir tout faire en moderne; et qu'en même temps, il comprenne le premier au point de pouvoir non seulement l'imiter, mais aussi bien le recréer ¹.

Quand F. Schlegel déclare dans un fragment que nous avons déjà cité que les traductions sont des « mimes philologiques », il inclut celles-ci dans l'aire du « philologique » en général, au même titre que les « notes » et les « commentaires », soit que les « genres critiques ». À l'inverse, le fragment 287 de l'*Athenäum* fait s'équivaloir critique et traduction :

Je ne montre ma compréhension d'un auteur qu'à partir du moment où je puis œuvrer dans son esprit; où, sans amoindrir son individualité, je peux le traduire et le transformer de diverses manières ².

Nous retrouvons la « mimique spirituelle » de Novalis, mimique valable pour le traducteur et le critique qui tous deux doivent se pencher sur un texte étranger et le « reconstruire ». À vrai dire, dans le cas du traducteur, le texte est à la fois *autre* et *étranger*; mais cette distinction n'a guère de poids pour le philologue-critique confronté à des textes antiques. Si le but de toute mimique reconstructive de l'œuvre est de dégager son « caractère pur et achevé », alors il ne fait pas de doute que la critique, identique en essence à la traduction, lui est supérieure, car elle n'est que ce mouvement de dégagement élevé à la pure conscience de soi : œuvre d'art du dépassement de l'œuvre d'art,

1. AL, p. 164.

2. AL, p. 140.

quintessence. La traduction, elle, est et reste un acte interlinguistique : si elle arrache l'œuvre à son empiricité première, c'est pour la replonger dans celle d'une autre langue. Certes, dans la mesure où l'œuvre arrachée à sa langue maternelle s'incarne dans une autre langue, il se produit comme une fulguration qui laisse pressentir ce qu'elle serait dans son pur élément, loin de toutes les langues terrestres, dans le langage éthéré et diaphane de l'Esprit. Perspective idéaliste pour laquelle le langage réel n'est pas le juste médium de l'Esprit, et dans laquelle le Romantisme rejoint Hegel. Mais, tout comme chez celui-ci la philosophie est supérieure à la poésie, la critique est supérieure pour l'*Athenäum* à la traduction. On peut formuler la chose encore autrement : critique transcendante et critique empirique, critique restreinte et critique généralisée, critique immanente et critique externe tendent à s'unir dans le texte critique achevé qui est aussi bien dégagement de l'Idée de l'œuvre qu'auto-théorie de la critique et « petite œuvre d'art ¹ ». Cela mène à la conséquence paradoxale, comme le dit W. Benjamin, que « dans l'art romantique, la critique n'est pas seulement possible et nécessaire, mais qu'inévitablement, il y a dans leur théorie un paradoxe : la critique y est plus valorisée que l'œuvre ² ». Le rang subalterne de la traduction peut se déduire ici du fait que, dans toute traduction concrète, le moment transcendantal, la « traduction » par laquelle l'œuvre se hausse au-dessus d'elle-même, au-dessus de son auteur, de son empiricité, de sa langue propre et même du langage naturel, n'est pas aussi purement effectué que dans la critique. Rendue possible par la structure d'œuvre de l'œuvre, elle ne lui est pas en retour transcendantalement nécessaire. Si l'œuvre critique — en poussant les choses à la limite de la dialectique idéaliste

1. Ainsi F. Schlegel définit-il le fragment. Cf. *AL*, p. 126.

2. *Der Begriff...*, p. 119. Cf. Lautréamont : « Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie [...] » (*Poésies II, Œuvres complètes*, Garnier-Flammarion, Paris, p. 289).

avec Benjamin — est tout à la fois possible, nécessaire et ontologiquement supérieure à l'œuvre littéraire originale, selon la loi que tout produit à la seconde (ou énième) puissance est supérieur à un produit à la première puissance, la traduction interlinguistique s'avère possible et supérieure à son original — *mais il lui manque la profonde nécessité de la critique*. Au royaume potentialisant de la philologie romantique, elle n'est qu'un sous-genre, même si Novalis a pu appeler momentanément l'opération poético-critique suprême « traduction », sans doute entraîné par une « syncritique » non moins momentanée avec A. W. Schlegel, alors plongé dans la tâche grandiose, mais empirique, de traduire Shakespeare.

À recevoir la même définition que la critique, la traduction n'en sort donc pas gagnante. Déplacée, ontologiquement reléguée à un second rang (au point que ses possibilités *littéraires* dans le champ de l'écriture fragmentaire sont ignorées, alors que celles de la critique ne le sont pas), recouverte au sens indiqué plus haut, elle a pourtant le même champ d'opérations que la critique : les « œuvres qui contribuent au développement de la science et de l'art », soit, nous le savons, Shakespeare, Dante, Calderón, Cervantes, etc. Mais là encore, comme l'a bien vu Benjamin, le programme romantique de traductions est hétéronome, est dessiné *a priori* par le programme critique. Inévitable dénouement : en l'absence de toute théorie de cet échange interlinguistique et interculturel de la traduction que Herder, Goethe et Humboldt avaient pourtant pris en vue, l'acte de traduire est inévitablement écrasé par l'acte de la création poétique et celui de la « reconstruction » critique.

Il faut cependant souligner qu'à l'intérieur de cette perspective idéaliste, les Romantiques ont su montrer le rapport profond qui lie l'œuvre en tant qu'œuvre à la traduction (et à la critique). Ce rapport consiste en ce que l'œuvre, de par la tension qui l'unit à la langue et en même temps l'en sépare (ou à un autre niveau : au rapport d'adhérence et d'écart qui

la lie au langage), permet la traduction, la requiert comme un besoin propre et, de plus, en fait une opération historique pleine de sens – aussi bien linguistiquement et culturellement que psychologiquement. Ce rapport est propre à l'œuvre en tant qu'œuvre, quelle que soit la multiplicité des rapports que les œuvres peuvent par ailleurs entretenir avec leurs langues et le langage. L'œuvre est cette production linguistique qui *appelle* la traduction comme un destin propre. Cet appel, nommons-le provisoirement la *traduisibilité*. Il importe de distinguer cette notion de la traduisibilité de la traduisibilité commune ou de celle que cherche à déterminer la linguistique. Cette dernière est un fait : les langues sont traduisibles, bien que l'espace de la traduisibilité soit partout investi d'intraduisible. L'intraduisibilité linguistique réside en ce que chaque langue est différente d'une autre; la traduisibilité linguistique, en ce que chacune est du langage. D'où il s'ensuit que, dans ce domaine, traduisibilité et intraduisibilité restent des notions relatives.

Mais la traduisibilité *littéraire* est différente, quoique la traduction littéraire connaisse aussi, bien entendu, la traduisibilité (et l'intraduisibilité) linguistique. Elle consiste en ce que l'œuvre, en surgissant comme œuvre, s'institue toujours dans un certain *écart* à sa langue : ce qui la constitue comme *nouveauté* linguistique, culturelle et littéraire est précisément cet espace qui permet sa traduction dans une autre langue et, en même temps, rend cette traduction nécessaire et essentielle : c'est bien le « grand tour » schlégélien. En un sens, la traduction lui est extérieure, elle peut exister sans elle. En un autre, elle l'accomplit, la pousse au-delà d'elle-même, mais cette « aliénation » est déjà préfigurée dans son rapport à sa langue d'origine. L'étrangeté native de l'œuvre se redouble de son étrangeté (effectivement accrue) dans la langue étrangère. Et c'est que la traduction est pour elle une véritable métamorphose, une réelle *Veränderung* – et cela d'autant plus que cette dernière est plus fidèle, plus « littérale ». À vrai dire, la traduction infidèle annule

purement et simplement cette dialectique. La théorie du propre et de l'étranger, de l'élévation à l'état de mystère (à l'état d'étrangeté, de compénétration du connu et de l'inconnu) telle que l'expose Novalis renvoie à ce mouvement de métamorphose, et il n'est pas faux de dire que les plus hautes traductions sont « mythiques » et « transformantes ». Ce mouvement par lequel l'œuvre devient « mythique », c'est elle-même qui le permet; ou, en d'autres termes, *l'œuvre est cette production par laquelle la traduction devient une activité pleine de sens*. C'est ce qu'on peut voir à l'inverse en examinant ce qui se passe (ou ne se passe pas) avec les autres traductions – celles qui n'ont pas affaire à des œuvres, que celles-ci soient littéraires, critiques, religieuses, philosophiques, etc., mais à des textes qui se situent soit dans d'autres secteurs de l'échange humain, soit aux étages dégradés (sans prétention d'écriture propre) de ces divers domaines. Dans ce cas, la traduction peut être ou non techniquement « facile », elle ne rencontre que des textes sans résistance du point de vue linguistique (des textes certes corrects, mais sans épaisseur), ou bien des textes « mal écrits », c'est-à-dire où le rapport ordinaire avec la langue se tient en deçà du rapport communément accepté; textes qui, dans ce dernier cas, ne se peuvent traduire que par une ré-écriture visant à assurer une transmission du sens que l'original n'effectue lui-même qu'avec peine. Dans les deux cas, la traduction n'est pas appelée par le texte, elle surgit simplement de la nécessité de l'échange et de la communication; *elle n'est pas réellement signifiante comme acte propre*. Du sens passe, flue tant bien que mal d'une langue à l'autre, mais tout cela reste du domaine de l'adaptation, non de la transmutation. La traduction de ce type de textes, qu'elle soit littérale ou une forme plus ou moins déguisée de *rewriting*, ne rencontre dans ceux-ci aucune *résistance* fondamentale. Or, c'est l'inverse qui se produit avec une œuvre : l'incommensurable résistance qu'elle oppose à sa traduction – traduction qu'en même temps elle permet et appelle – donne

tout son sens, non moins incommensurable, à celle-ci. Et c'est que, dans le même mouvement, elle s'enracine dans sa langue et s'y arrache, déployant la dimension propre de sa traduisibilité et de son intraduisibilité. Ou encore : *plus elle est traduisible, plus elle est intraduisible*. Tel est l'un des paradoxes de l'œuvre, dont on retrouverait le parallèle pour la critique et l'herméneutique¹.

Cette déroutante réalité, les Romantiques ont su la décrire à leur manière, parce qu'ils étaient animés par ces incessantes questions : Qu'est-ce qu'une œuvre? Que signifie, autour de l'œuvre en tant que tout achevé, cette prolifération « philologique » de textes au second degré, notes, fragments, critiques, commentaires, citations, traductions, tous ces cercles de textes autour de l'œuvre, avant ou après elle, qui tantôt semblent se nourrir d'elle comme des parasites, tantôt semblent être ses prolongements, son dépassement dans des espaces vertigineusement infinis? Quels sont ces textes qui, visant à éclairer l'œuvre, tantôt l'éclairent, tantôt l'obscurcissent, tantôt font les deux à la fois? Quelle est cette pluri-littérature que la lecture fait naître autour des œuvres, et qui parfois les suscite? N'y a-t-il pas une œuvre, ou un genre d'œuvre qui, dans son infinité et sa pluralité, reprendrait en elle, comprendrait déjà en elle, encyclopédiquement, cette hyper-littérature de la littérature? Telle est la chaîne de questions que développe jusqu'à l'obsession le Romantisme d'Iéna. Reprendre celles-ci en les arrachant à la sphère spéculative qui est la sienne, tel est le désir que suscite – contre la fascination imaginaire qu'elle exerce – sa théorie de la littérature. En ce sens, contester cette théorie, c'est aussi tirer ses intuitions hors du domaine de l'Idéalisme, les inscrire dans ceux du langage et de la culture – domaines que Goethe, Herder, Humboldt et Schleiermacher ont su

1. Car l'œuvre appelle les entreprises critiques et herméneutiques, fonde leur nécessité, mais en même temps s'y dérobe, les voue à l'inachèvement éternel.

approcher, sans pourtant parvenir à énoncer toujours avec la même ampleur philosophique que les Romantiques les multiples questions qu'ils posent. Et notamment celui que nous avons à peine touché ici : qu'est-ce qui, dans l'œuvre, rend possible, nécessaire et pleine de sens la traduction, tout en la rendant en même temps superflue, absurde et impossible, tout en en faisant l'une des *utopies* majeures de l'activité littéraire et langagière? Que signifie, hors de la dialectique idéaliste, ce mouvement de « potentialisation » qui commence avec l'œuvre et se poursuit, d'un côté avec la critique, de l'autre avec la traduction? Si cette potentialisation est bien une « réflexion », quel rapport entretient cette « réflexion » romantique avec le « reflet » goethéen – reflet où l'œuvre reprend jeunesse, fraîcheur et vie? Cet écart qui signale l'œuvre en tant qu'œuvre et ouvre l'espace de la traduction, peut-on le caractériser comme les Romantiques? L'appeler lui-même une traduction?

*August Wilhelm Schlegel :
la volonté de tout traduire*

A. W. Schlegel est probablement l'un des plus grands traducteurs allemands qui aient jamais existé. Il possède à fond les principales langues européennes modernes, le grec, le latin, le français médiéval, le vieil-allemand, les langues d'oc, ainsi que le sanskrit, qu'il contribue à faire étudier de façon décisive en Occident. La liste de ses traductions est impressionnante : Shakespeare, Dante, Pétrarque, Boccace, Calderôn, l'Arioste, ainsi qu'une quantité de poètes italiens, espagnols et portugais moins connus. À quoi il faut ajouter la *Bhagavad Gîtâ*.

Mais A. W. Schlegel n'est pas seulement un grand polytraducteur : c'est un éminent philologue, formé à l'école de Heyne et de Bürger, spécialiste (entre autres choses) du sanskrit et des littératures médiévales, auprès duquel des hommes plus « scientifiques » comme Bopp, Diez ou Von der Hagen ont beaucoup appris.

Et c'est aussi un grand critique, qui a écrit de nombreux articles sur Shakespeare, Dante, le théâtre espagnol du Siècle d'Or, Camoëns, Goethe, Schiller, les troubadours, l'Inde, la poésie et la métrique. Il a donné des cours à Berlin (1801) et à Vienne (1808) qui ont joué un rôle essentiel, non seulement en Allemagne et en Autriche, mais aussi, en partie grâce à M^{me} de Staël, dans toute l'Europe : pour la première fois, les intuitions du Romantisme allemand devenaient accessibles et

agissantes au-delà des cercles étroits qui leur avaient donné naissance ¹. L'influence de ces cours a été considérable. Tout l'évangile poétique et critique du XIX^e siècle en dérive.

Mais A. W. Schlegel est encore, avec son frère Friedrich, le fondateur de la revue l'*Athenäum*, dont l'influence sur les destinées de la littérature et de la critique européennes commence seulement à être mesurée ². Il a également produit une œuvre poétique, à laquelle il ne semble cependant pas avoir attaché trop d'importance, sachant que sa vraie créativité se situait ailleurs.

Il faut ajouter à tout cela que la personnalité d'A. W. Schlegel dépasse la constellation du cercle d'Iéna, et que sa sphère d'action le met en rapport avec toute la vie intellectuelle et littéraire de l'époque en Allemagne, comme en témoignent ses rapports intenses, quoique souvent orageux, avec Schiller, Goethe, Humboldt ou Schelling. Admiré, encensé, mais aussi détesté à cause de son mordant et de ses dons polémiques ³, il dépasse largement à l'époque en célébrité son frère, dont il n'a pourtant pas la radicalité critique, et Novalis, dont il n'a ni les dons spéculatifs, ni le talent poétique. De là une réputation de superficialité mondaine bien injustifiée. D'une part, parce que s'il n'est pas sûr qu'il ait compris (mais le comprenaient-ils eux-mêmes?) le projet d'écriture fragmentaire de Novalis et de Friedrich Schlegel, c'est qu'il possède ce qui leur

1. Cf. l'article documenté et sympathique de Marianne Thalmann : « August Wilhelm Schlegel », dans *A. W. Schlegel 1767-1967*, Internations, Bad Godesberg, 1967, p. 20 : « Les cours de Vienne, qui ont connu trois éditions entre 1809 et 1841, sont l'ouvrage d'histoire littéraire le plus lu. Il est traduit dans toutes les langues [...] et a déclenché dans les pays nordiques et slaves des mouvements correspondant au Romantisme allemand. C'est lui qui a déterminé le jugement sur le "classique" et le "moderne" à l'étranger. »

2. Cf. *L'Absolu littéraire*, p. 13-21, et Maurice Blanchot, « L'Athenäum », dans *l'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

3. Wieland, à propos des Schlegel, parle de « petits dieux exubérants ». Goethe, à la fin de sa vie, laisse échapper sa hargne : il fustige la *Schlegelei*, par homonymie avec *Flegelei*, muflerie : trop d'artificialité et de versatilité chez eux pour l'homme « naturel » qu'il veut être.

manque : la capacité d'achever, capacité qui se manifeste au premier chef dans ses traductions. D'autre part, parce qu'il entretient avec la philosophie et la poésie un rapport profond, quoique autrement articulé, plus social, que son frère et que Novalis. F. Schlegel l'a bien senti quand, en 1798, il a écrit à Caroline Schlegel :

Il me semble que l'histoire moderne ne fait que commencer, et que tout le monde se partage de nouveau en spirituels et en temporels. Vous êtes les enfants du siècle, Wilhelm, Henriette et Auguste. Nous sommes spirituels, Hardenberg [Novalis], Dorothea et moi ¹.

Comme l'indique Marianne Thalmann, l'œuvre d'A. W. Schlegel montre un progressif glissement : la traduction y est peu à peu évincée par la critique, et celle-ci y est peu à peu supplantée par la philologie et les recherches comparatistes. Certes, A. W. Schlegel n'abandonne aucune de ces trois activités, mais le centre de gravité de ses intérêts se déplace, en un mouvement qui va *grosso modo* de la pure passion littéraire à la pure passion érudite. Mouvement dont on retrouve l'équivalent chez son frère, et qui manifeste leur appartenance à cette « figure jumelle » moderne que forment littérature et philologie selon Michel Foucault.

Mais il est clair aussi que le Schlegel critique et philologue s'enracine dans le Schlegel traducteur. C'est dans le champ de la traduction qu'il œuvre, qu'il crée, qu'il déploie toute sa stature ; c'est là qu'il forme ses intuitions poétiques, et c'est là, enfin, qu'il occupe, par rapport aux autres Romantiques, mais aussi par rapport aux autres personnalités intellectuelles de l'époque, une position *propre*. Il est fondamentalement traducteur, ce que ne sont ni Goethe, ni Hölderlin, ni Humboldt, ni Voss, ni Schleiermacher, ni Tieck. Derrière le critique, le

1. Cf. Thalmann, *op. cit.*, p. 13.

conférencier, l'érudit, c'est l'homme attelé à la dure tâche de traduire qui parle.

Certes, cet ordre peut être à son tour renversé, et l'on dira aussi bien : derrière le Schlegel traducteur, il y a le critique et le philologue qui guident ses choix empiriques. En fin de compte, A. W. Schlegel représente *l'unité des trois figures*, ce qui, encore une fois, le distingue de tous ses contemporains traducteurs. Et cela explique qu'il ait pu proposer, encore que de façon occasionnelle et épisodique, une théorie de la traduction qui est avant tout une théorie du *langage poétique*.

Tout commence, ici, avec cette traduction de Shakespeare que son maître Bürger lui suggère d'entreprendre, d'abord avec lui, puis seul. Le projet d'une traduction *poétique* de Shakespeare. Car bien entendu, il existait en 1796 de nombreuses traductions du dramaturge anglais, mais qui étaient le plus souvent en prose, la plus connue étant celle de Wieland ¹. A. W. Schlegel, lui, propose dès le début, dans un article publié cette même année dans la revue *Die Horen* et intitulé *Quelque chose sur William Shakespeare à l'occasion de Wilhelm Meister*, de faire une traduction de Shakespeare qui soit à la fois fidèle et poétique. Il faut, déclare-t-il, rendre le poète tel

qu'il est, tout comme les amoureux ne voudraient pas être privés des taches de rousseur de leurs belles ².

Ce qui signifie deux choses : d'une part, respecter scrupuleusement le texte anglais, même dans ses « défauts » et ses « obscurités », et se refuser à le modifier, à l'embellir et à l'amender là où, en particulier, il choque la sensibilité de l'époque ³. D'autre part, il faut s'employer à restituer la métrique là où l'original est en vers ⁴.

1. Qui s'intitulait lui-même « médiateur améliorateur ». In Thalmann, *op. cit.*, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. In : *Die Horen*, n° 5, éd. Cotta, Tübingen, 1796, p. 110-112.

4. *Ibid.* Ce qui entraîne par exemple l'abandon de l'alexandrin, qui convient mal au vers shakespearien.

Exigences qui peuvent paraître normales, élémentaires, mais qui ne l'étaient pas à l'époque, et qui heurtaient de front les redoutables problèmes qu'a toujours posés la traduction de Shakespeare.

Restituer Shakespeare dans les multiples registres de sa langue — rhétoriques, poétiques, philosophiques, politiques, populaires, etc. — est en soi une tâche immense. De plus, il s'agit d'une œuvre destinée au théâtre, donc d'une oralité particulière. La traduction poétique de Shakespeare doit être à la fois lisible et audible, doit pouvoir servir sur une scène. Le fait que la traduction schlegélienne soit jusqu'à aujourd'hui utilisée dans les théâtres allemands indique qu'elle a su d'une certaine façon résoudre ce problème. A. W. Schlegel en était du reste parfaitement conscient ¹.

Mais cette traduction est elle-même fondée sur une relecture critique de l'œuvre de Shakespeare. Celui-ci n'est pas un génie grossier et informe (dont on pourrait, en le traduisant, négliger les formes ou les améliorer, la seule chose qui compte étant chez lui la profondeur de sa « vision »), mais un

abîme d'intention marquée, de conscience de soi et de réflexion ².

Bref, un poète qui pèse ses mots et ses œuvres. Cette relecture renvoie elle-même à un texte d'A. W. Schlegel à peine plus ancien, *Sur la poésie, la métrique et la langue* (1795), où il expose toute une théorie de la poésie. La poésie, c'est avant tout un système de formes linguistiques, métriques et rythmiques que le poète manipule avec un savoir-faire supérieur. Le poème, en fin de compte,

1. « Ma traduction a transformé le théâtre allemand », écrit-il à Tieck le 3 septembre 1837. « Compare seulement les iambes de Schiller dans *Wallenstein* avec ceux de *Don Carlos*, et tu verras combien il est passé par mon école. » In Frank Jolles, *A. W. Schlegel Sommernachtstraum in der ersten Fassung von Jahre 1789*, Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 1967, p. 34.

2. In Thalmann, *op. cit.*, p. 9.

ne se compose que de vers; le vers de mots; les mots de syllabes; les syllabes de sons individuels. Ceux-ci doivent être examinés selon leur harmonie ou leur disharmonie; les syllabes doivent être comptées, mesurées, pesées; les mots choisis; les vers, enfin, délicatement ordonnés et agencés mutuellement. Mais ce n'est pas tout. On a remarqué que l'oreille est agréablement chatouillée quand les mêmes terminaisons sonores des mots reviennent à des intervalles déterminés. Le poète doit aussi chercher cela, et souvent explorer d'un bout à l'autre le domaine de la langue [...] à cause d'une seule terminaison [...] Tu feras des vers à la sueur de ton front! Tu engendreras des poèmes dans la douleur ¹!

Cette conception se retrouve jusqu'au bout chez A. W. Schlegel, et elle est au cœur de sa pratique. Ainsi déclare-t-il dans un de ses cours :

La métrique (*Silbenmass*) n'est pas un ornement purement extérieur [...] mais elle appartient aux conditions essentielles et originelles de la poésie. Et puisque toutes les formes métriques ont une signification particulière, et que leur nécessité, à tel endroit déterminé, se laisse fort bien montrer [...] l'un des premiers principes de l'art de la traduction est de recréer un poème, autant que la nature de la langue le permet, avec la même métrique ².

Et dans ses *Leçons sur l'art et la littérature* :

Dès sa naissance, le langage est la matière première de la poésie; la métrique (au sens le plus large) est la forme de sa réalité ³.

On pourrait penser qu'il y a là une vision un peu courte et formelle de la poésie, qui n'a que fort peu à voir avec les principales intuitions du Romantisme. Mais ce serait une erreur : l'apologie de la forme en poésie mène précisément à une théorie de *l'universalité des formes poétiques* qui est l'*exact complément*

1. In M. Thalmann, *Romantiker als Poetologen*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1970, p. 32.

2. A. W. S., *Geschichte der klassischen Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964, p. 17.

3. *AL*, p. 355.

de la théorie du langage et de la traduction de F. Schlegel et de Novalis ¹.

Pour A. W. Schlegel, le travail rythmique et métrique du poète (« tu feras des vers à la sueur de ton front! ») est rigoureusement de l'ordre de cette « facture » dont parle Novalis : il « potentialise » le langage naturel – pour lequel A. W. Schlegel n'est pas plus tendre que ses pairs –, lui impose le joug de lois qui résultent avant tout de l'action du poète. C'est bien ce qu'il déclarait dans la postface à Tieck citée dans notre Introduction, et ce qu'il réitère dans ses cours sur la littérature classique :

Nous pouvons [...] traduire de toutes les langues les plus importantes. Mais je ne veux pas considérer cela comme un avantage qui résiderait dans la nature de notre langue. Il s'est plutôt agi de décision et d'efforts ².

Le langage lui-même, disent les *Leçons sur l'art et la littérature*, est né d'un travail analogue :

Le langage naît en tout temps du giron de la poésie. Le langage n'est pas un produit de la nature, mais une reproduction de l'esprit humain, qui y consigne [...] tout le mécanisme de ses représentations. Dans la poésie, quelque chose de déjà formé est donc à nouveau formé; et la capacité de son organe à prendre forme est aussi illimitée que la capacité de l'esprit à revenir sur lui-même par des réflexions portées toujours à la puissance supérieure ³.

Voilà un mot qui nous est familier : celui de réflexion. Mais si le langage est déjà originairement *poiesis*, la poésie – au sens de *Dichtkunst*, art de la poésie – n'est que le redoublement réflexif de celle-ci. A. W. Schlegel n'hésite donc pas à reprendre,

1. Cette apologie de la forme fonde la nécessité de la traduction poétique, tout comme celle du contenu motive chez Goethe sa tolérance en matière de traduction.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.* p. 349.

en le transformant et d'une certaine façon en le banalisant, le concept de son frère : la « poésie de la poésie ».

On a trouvé tout à fait étranger et incompréhensible qu'on parle de la poésie de la poésie; et cependant, pour celui qui conçoit l'organisme interne de l'existence spirituelle, il est tout simple que la même activité qui réalisa quelque chose de poétique se réemploie sur son résultat. Oui, on peut dire sans exagération qu'à proprement parler toute poésie est poésie de la poésie; car elle présuppose déjà le langage, dont l'invention relève bien de l'aptitude poétique, et qui est lui-même un poème du genre humain tout entier, un poème en perpétuel devenir, en perpétuelle métamorphose, jamais achevé¹.

Ce texte ne fait qu'appliquer au langage la terminologie du fragment 116 de l'*Athenäum*, consacré à la « poésie universelle progressive ».

Mais la conséquence d'une telle position, c'est que toute langue, comme tout homme chez Novalis, est « transformable sans mesure », et que les *formes* produites par le travail poétique sont dans une certaine mesure transférables d'une langue à l'autre. Au travail de *production* des formes (poésie) répond celui de la *reproduction* de celles-ci (traduction). Et puisque le langage est œuvre, « facture » et non « nature », la traduction est l'un des aspects de ce processus par lequel le langage devient de plus en plus *œuvre et forme* : *Bildung*. La théorie de l'artificialité du langage et de ses formes poétiques fonde donc la possibilité et la nécessité de la traduction poétique. S'il n'est possible de traduire ces formes que jusqu'à un certain point,

1. *Ibid.* p. 349. Le même texte poursuit en introduisant le thème de la mythologie et de la poésie, interprète et traductrice du langage des dieux. La ressemblance avec Novalis et Valéry est frappante. Ici aussi la traduction est traduction de la traduction. A. W. Schlegel se montre donc fidèle au principe monologique romantique : la poésie ne peut être que poésie de la poésie, la traduction ne peut être que traduction de la traduction, etc. À ce stade, il est vrai, A. W. Schlegel se permet de pasticher carrément son frère. Mais son terrain propre de traducteur, ce sont les formes poétiques *métriques*; F. Schlegel, lui, étudie (en tant que critique) les formes poétiques et littéraires *textuelles*. Le premier offre une théorie de la métrique, le second une théorie des genres. Les deux théories se complètent et ont en commun leur « formalisme ».

c'est évidemment (et A. W. Schlegel, en tant que « praticien », le sait mieux que personne) qu'*empiriquement*, la traduction se heurte sans cesse à des limites. Mais il n'existe pas d'intraduisibilité absolue : les difficultés rencontrées sont de l'ordre des limitations du traducteur, de sa langue et de sa culture, de la complexité des solutions à trouver pour rendre tel ou tel texte, telle ou telle métrique¹. Dans le pire des cas, elles renvoient à l'existence de ce fond naturel du langage – mimétique, onomatopéique – que la poésie en tant que telle cherche à dépasser. Ce qui veut dire (exactement dans le sens de Novalis) : plus le texte à traduire est poétique, plus il est théoriquement traduisible et digne d'être traduit.

Cette théorie, dont nous ne prétendons donner ici que les grandes lignes, et qui s'allie sans problème chez A. W. Schlegel à une conscience personnelle des problèmes de la traduction², complète donc celle de la *Kunstsprache*. Certes, elle ne va pas jusqu'à affirmer que la traduction est ontologiquement supérieure à l'original, mais elle part des mêmes bases, et fournit à la théorie du langage naturel ce qui lui fait défaut : une théorie des formes métriques de la poésie.

Le principe de la transférabilité des formes, considérées comme l'essence de la poésie, n'entraîne nullement, comme le croit Pannwitz, que le traducteur, utilisant par exemple des « rimes italiennes », « italianise » l'allemand. Car il ne fait que trans-

1. D'où cet axiome juste, mais indéterminé : « Tout, même le concept de fidélité, se détermine d'après la nature de l'œuvre à laquelle on a affaire et le rapport des deux langues. » *In* Störig, *op. cit.*, p. 98.

2. « Il est évident que [...] la plus éminente traduction ne peut être qu'une approximation » (*Geschichte*.... p. 18). La traduction est une occupation « ingrate, non seulement parce que la meilleure n'est jamais autant estimée que l'œuvre originale, mais aussi parce que plus le traducteur acquiert d'expérience, plus il est obligé de sentir l'inévitable imperfection de son travail » (*in* Störig, *op. cit.*, p. 98). Il est vrai que trois lignes plus loin le ton change, et que le traducteur devient « un messenger entre les nations, un médiateur de respect et d'admiration mutuels, là où n'existaient qu'indifférence ou même refus » (*ibid.*). Éternel balancement de la conscience du traducteur entre l'orgueil absolu et l'humilité absolue, sans doute aggravé par le statut instable, et finalement inférieur, de la traduction dans la pensée romantique.

planter dans sa langue une forme qui, tout en étant effectivement d'origine italienne, tend, de par sa nature même, à transcender cette origine — à être une sorte d'*universel poétique*. Le traducteur est plutôt confronté à une multiplicité de formes métriques étrangères qu'il vise à introduire dans sa langue maternelle pour l'élargir poétiquement. La dialectique formatrice de la *Bildung* revêt ici le sens d'un cosmopolitisme radical : l'allemand, trop pauvre et trop raide, doit faire appel aux métriques étrangères pour devenir de plus en plus *Kunstsprache*. Il s'ensuit que toute traduction n'est et ne peut être que *polytraduction*. Il n'existe pas pour elle de domaine privilégié¹ ou tabou du point de vue linguistique et littéraire. Nous verrons plus loin comment se définit la polytraduction romantique. Constatons simplement pour l'instant qu'elle se distingue de la diversité goethéenne en ce qu'elle ne vise nullement, à travers l'horizon des langues et des œuvres, une communication culturelle concrète : elle n'a affaire qu'à un monde d'universaux poétiques absolutisés et indéfiniment échangeables, monde qui ressemble à celui de l'*Encyclopédie* de Novalis.

Que toute poésie, en vertu de son essence formelle, soit traduisible, c'est là, A. W. Schlegel s'en rend compte, une formidable découverte, quelque chose qui fait date dans l'histoire de la traduction. Et tout comme Novalis déclarait fièrement dans *Grains de pollen* :

l'art d'écrire n'est pas encore inventé, mais il est sur le point de l'être²

il peut affirmer dans la postface de sa traduction du *Roland furieux*, adressée à Tieck :

Seule une multiple réceptivité pour la poésie nationale étrangère, qui doit si possible mûrir et croître jusqu'à l'universalité, rend possibles des

1. Comme par exemple le grec chez Hölderlin.

2. *Schriften*, t. II, éd. Samuel, p. 250.

progrès dans la fidèle reproduction des poèmes. Je crois que nous sommes sur le point d'inventer le véritable art de la traduction poétique; cette gloire était réservée aux Allemands ¹.

Il peut même citer, faisant allusion à la traduction de *Don Quichotte* que Tieck vient d'achever, la célèbre phrase de Cervantes sur la traduction, en déclarant qu'elle est maintenant dépassée :

Il me semble qu'en traduisant d'une langue dans une autre, pourvu que ce ne soit point des reines des langues, la grecque et la latine, on fait justement comme celui qui regarde au rebours les tapisseries de Flandre : encore que l'on en voie les figures, elles sont pourtant remplies de fils qui les obscurcissent, de sorte que l'on ne peut les voir avec le lustre de l'endroit ².

1. *Athenäum*, t. II, p. 107.

2. *Don Quichotte*, t. II, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 435. *Don Quichotte*, qui est, dit Blanchot (*L'Entretien infini*, p. 239), « le livre romantique par excellence, dans la mesure où le roman s'y réfléchit et sans cesse s'y retourner contre lui-même ». En effet, l'œuvre de Cervantes a tout pour séduire les Romantiques. Et cela d'autant plus qu'elle entretient un profond rapport avec la traduction, rapport que Marthe Robert a bien perçu dans *L'Ancien et le Nouveau* (Grasset, Paris, 1963). Le récit que Cervantes propose à ses lecteurs est soi-disant une traduction de l'arabe (c'est un nommé Cid Hamet ben Engeli qui a écrit l'original, et Cervantes doit payer quelqu'un pour le traduire). De plus, *Don Quichotte* et le Chanoine s'intéressent de près aux problèmes de la traduction. A. W. Schlegel a au moins cité deux fois les propos de *Don Quichotte* tenus à l'imprimerie de Barcelone sur la traduction. Et nombre des livres qui ont rendu « fou » le héros sont eux-mêmes des traductions. On conçoit que dans ces conditions les Romantiques aient vu dans ce livre un exemple éclatant d'œuvre réflexive, de « copie d'imitation ». Le fait que *Don Quichotte* soit présenté comme une traduction peut valoir comme une ironisation, comme une relativisation au sens romantique. Et c'est ainsi que l'interprète Marthe Robert : « La traduction, ici, est le symptôme d'une rupture de l'unité du langage, elle marque le morcellement à quoi il lui incombe précisément de remédier par un travail ingrat, voué dans le meilleur des cas à un demi-échec » (*op. cit.*, p. 118-119). Mais en vérité, le fait que le plus grand roman de la littérature classique espagnole soit présenté par son auteur comme une traduction de l'arabe pourrait inviter à une réflexion qui se meut dans une tout autre dimension : celle du mode d'affirmation de la langue, de la culture, de la littérature espagnole que représente le *Quichotte*. Auto-affirmation où, une fois de plus, la « traduction » (fût-ce comme fiction) est présente. La réflexivité de cette œuvre perd son sens si l'on en fait une pure « mobilité agile, fantastique, ironique et rayonnante » (Blanchot, *op. cit.*) coupée de tout sol historique. Par ailleurs, l'artifice de Cervantes renvoie à cette catégorie d'œuvres qui veulent se présenter comme des traductions. Il y a là plus d'ailleurs qu'un artifice : l'une des possibilités d'interaction de l'écrire et du traduire. Ou encore : l'indication que toute écriture est située concrètement dans un espace où il y a de la traduction et des langues. Pensons par exemple aux œuvres de Tolstoï, de Mann ou de Kafka.

C'est exactement ce que F. Schlegel exprimait dans son *Entretien sur la poésie* quand il disait que « traduire les poètes et restituer leur rythme est devenu un art ». Cet « art », c'est l'union de la théorie spéculative de la poésie-traduction et de la théorie littéraire de la poésie-forme métrique universelle. Cette union permet la révolution « logologique » de la traduction, et la lettre d'A. W. Schlegel à Tieck – de traducteur à traducteur – en est le modeste manifeste.

Mais si *toute poésie est traduisible*, on peut maintenant *tout traduire, se lancer dans un programme de traduction total*. A. W. Schlegel déclare fièrement à L. Tieck dans la même postface :

Mon intention est de tout pouvoir traduire poétiquement dans sa forme et dans sa particularité, quel que soit le nom qu'on lui donne : Antique et Moderne, œuvres d'art classiques et produits de nature nationaux. Je n'exclus pas de faire irruption dans votre domaine espagnol, oui, je pourrais également avoir l'occasion d'apprendre de façon vivante le sanskrit et d'autres langues orientales pour capter si possible le souffle et le ton de leurs chants. On pourrait dire d'une telle décision qu'elle est héroïque, si elle était volontaire; mais malheureusement, je ne puis regarder la poésie de mon prochain sans aussitôt la convoiter de tout mon cœur, et me voilà donc prisonnier d'un continuel adultère poétique ¹.

Il est impossible de ne pas percevoir dans ce texte le même enthousiasme omni-puissant qui animait Novalis dans son *Dialogue* et dans son fragment sur le « tout vouloir ² ». Ou plutôt : qui anime tout le Romantisme d'Iéna. L'*Encyclopédie* veut poétiser *toutes* les sciences; la poésie romantique embrasser dans ses « arabesques » *tous* les genres; la traduction schlegélienne, elle, veut *tout* traduire, l'Antique et le Moderne, le classique

1. *Athenäum*, p. 107.

2. F. Schlegel dit également : « Il faut donc tout savoir pour savoir quelque chose » (*AL*, Lettre sur la philosophie p. 244).

et le naturel, l'occidental et l'oriental. Au donjuanisme livresque du *Dialogue* de Novalis répond l'« adultère » du traducteur romantique qui ne connaît, et ne peut connaître, aucune limite à son désir, lui aussi encyclopédique, de traduction. Plutôt que de *polytraduction*, il faut donc parler ici d'*omnitraduction*. Tout traduire, voilà la tâche essentielle du vrai traducteur : il est pure pulsion de traduire infinitisée, pur désir de traduire tout et n'importe quoi.

Mais il y a une différence avec F. Schlegel et Novalis : leurs « fragments d'avenir » restent de purs projets, tandis que l'entreprise d'A. W. Schlegel se réalise ¹ – et exactement selon l'axe programmatique annoncé dans la postface à L. Tieck ². Réussite unique dans l'histoire du Romantisme, même si, nous l'avons vu, elle reste entièrement liée, dans son désir de complétude même, aux projets spéculatifs et critiques de l'*Athenäum*. « Tout traduire », c'est traduire ces œuvres, passées ou étrangères, qui portent en germe la littérature à venir : les œuvres qui appartiennent à l'espace « roman » dont nous avons parlé, et celles qui appartiennent à l'espace « oriental ³ ». A. W. Schlegel ne traduit pas de contemporains, et peu de Grecs. Au soir de sa vie, il déclare carrément :

1. Et cependant, le destin du fragmentaire semble le frapper lui aussi dans son œuvre de traducteur : « D'une manière générale, il m'arrive une chose étrange avec ce [...] Shakespeare : je ne puis ni le laisser, ni progresser jusqu'à la fin », écrit-il en 1809 à Tieck (*in* : *Die Lust...*, p. 149). De fait, c'est Tieck et sa fille qui poursuivront et achèveront la grande entreprise de la traduction poétique de Shakespeare.

2. Lequel collabore à ce programme en traduisant Cervantes, mais aussi en aidant A. W. Schlegel à achever sa traduction de Shakespeare. Tieck est proche du groupe d'Iéna. Comme il n'a guère écrit sur la traduction, nous ne traitons pas de lui dans cette étude. Mais c'est un très grand traducteur romantique : son *Don Quichotte* est resté inégalé.

3. En traduisant la *Bhagavad Gîtâ*, A. W. Schlegel suit dans le fond l'injonction de l'*Entretien sur la poésie* : « C'est en Orient qu'il nous faut chercher le romantisme le plus élevé » (*AL*, p. 316). Et Tieck : « Je crois de plus en plus que l'Orient et le Nord sont en étroite connexion et s'expliquent mutuellement, qu'ils élucident aussi l'antique et les temps modernes » (*in* Thalmann, *op. cit.*, p. 29).

La littérature contemporaine m'est indifférente, je ne m'enthousiasme plus que pour l'antédiluvienne ¹.

Cela appelle deux remarques. En premier lieu, dans la mesure où les œuvres traduites semblent représenter tantôt la préfiguration, tantôt la quintessence de l'art romantique, le principe monologique joue jusque dans le choix des textes à traduire : la traduction romantique ne traduit que des œuvres romantiques, que le « même ». L'expérience de l'étranger comme étranger lui est étrangère. Par là se trouvent vérifiées les limites de la *Bildung* en tant que rapport à l'altérité : c'est lui-même que le « propre » cherche dans ses parcours excentriques, dans ses « grands tours ». Il n'est jamais centrifuge que pour être mieux centripète. Limite inscrite aussi dans la théorie du « tout vouloir » : je suis tout — tout est moi — il n'y a pas d'autre radical.

En second lieu, il faut dire que, *du point de vue romantique*, l'accusation de sélectivité passéiste formulée par Goethe, Nietzsche et Strich n'atteint pas réellement le projet de l'*Athenäum*. Tout d'abord (et c'est un point impossible à développer ici) parce que le Romantisme ne connaît pas de passé qui ne soit futur; pour lui, le passé et le futur tiennent leur égale dignité de constituer les dimensions du « lointain » comme lieu de toutes les plénitudes. Face à ce « lointain », le présent est ce proche qu'il s'agit de transformer; il est dépourvu de toute positivité. Le passéisme romantique est aussi bien un futurisme, et même la source de tous les futurismes modernes ².

Ensuite, la sélectivité de l'*Athenäum* n'est pas arbitraire, n'est pas limitative : on ne critique et on ne traduit *que* les œuvres

1. Thalmann, *op. cit.*, p. 24.

2. « Le nouveau authentique ne surgit que de l'ancien, le passé doit fonder notre avenir, le présent obus ne doit pas me retenir. »

(A. W. Schlegel, dédicace à *Blumensträusse italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie* 1804, in : *Die Lust...*, p. 505.)

qui contribuent « au développement de la science et de l'art », mais le reste, en vérité, n'est que du « négatif », de la « fausse tendance ¹ ». Le « tout vouloir » n'est pas contredit par le principe de la sélectivité : ne sont critiquées et traduites que les œuvres qui « signifient » le Tout. La « fausse tendance » ne fait pas partie du Tout.

Il serait intéressant de comparer ce désir de tout traduire avec la passion polytraductrice qui a dévoré certains traducteurs modernes, comme par exemple Armand Robin. Ce dernier est un traducteur plurilingue et, par ailleurs, hautement « transformant ». Dans son cas, la pulsion polytraductrice se lie à une pulsion polyglotte et à un rapport blessé à la langue française (sa langue maternelle étant un dialecte breton, le fissel) :

Langue, sois-moi toutes les langues!
Cinquante langues, monde d'une voix!

Le cœur de l'homme, je veux l'apprendre en russe, arabe, chinois.
Pour le voyage que je fais de vous à moi
Je veux le visa
De trente langues, trente sciences.

Je ne suis pas content, je ne sais pas encore les cris des hommes en japonais!

Je donne pour un mot chinois les prés de mon enfance,
Le lavoir où je me sentais si grand ².

1. Ce négatif est parfois incarné pour les Romantiques allemands par le classicisme français. Cf. l'*Entretien sur la poésie* :

« Camille : Vous avez à peine mentionné les Français (dans l'histoire de la poésie).

Andréa : Ce fut sans préméditation, je n'en ai pas trouvé l'occasion.

[...]

Ludoviko : C'est un tour de sa façon pour anticiper par la bande sur mon ouvrage polémique concernant la théorie de la fausse poésie » (AL, p. 306).

Mais comme le montrent le style francisant de F. Schlegel et la langue francisante de Novalis, le rapport du Romantisme allemand à la culture française est complexe.

2. *Le monde d'une voix*, Poésie/Gallimard, Paris, 1970, p. 178.

Dans un autre poème, A. Robin lie cette quête des langues à celle de la langue vraie :

Avec de grands gestes,
J'ai jeté pendant quatre ans mon âme dans toutes les langues,
J'ai cherché, libre et fou, tous les endroits de vérité,
Surtout j'ai cherché les dialectes où l'homme n'était pas dompté.
Je me suis mis en quête de la vérité dans toutes les langues.

Le martyr de mon peuple on m'interdisait
En français.
J'ai pris le croate, l'irlandais, le hongrois, l'arabe, le chinois
Pour me sentir un homme délivré.

J'aimais d'autant plus les langues étrangères
Pour moi pures, tellement à l'écart :
Dans ma langue française (ma seconde langue) il y avait eu toutes les
trahisons
On savait y dire oui à l'infamie ¹ !

Et dans le poème *La Foi qui importe* ² :

Je ne suis pas breton, français, letton, chinois, anglais
Je suis à la fois tout cela
Je suis homme universel et général du monde entier ³.

Mais cette conscience tour à tour blessée et triomphante se renverse logiquement en aliénation, en exil infini de soi : l'envers de ce cosmopolitisme omnipuissant qui croit pouvoir être partout et être « la Parole et non des paroles ⁴ » :

1. *Ibid.*, p. 160.

2. *Ibid.*, p. 93.

3. *Ibid.*, p. 81.

4. *Ibid.*, p. 98. À noter le double mouvement par lequel Robin intitule ses traductions « Poésie non traduite » et écrit par ailleurs une poésie dans laquelle l'acte de traduire devient lui-même thème poétique majeur : traduction de la poésie et poésie de la traduction. Le rapport d'Armand Robin à la poésie, aux langues, aux dialectes et à la traduction mériterait toute une étude.

Ô combat corps à corps contre quarante vies!
Remplacé dans ma chair par de durs étrangers,

Moi par moi délogé, remplacé
Par d'autres plus puissants habitants

.....

Les cas comme Robin ne sont pas rares au xx^e siècle. Certes, le « tout vouloir » romantique constitue un projet qui va bien au-delà de la traduction. Mais on peut se demander si cette visée omnipuissante (qui, après tout, se retrouve en littérature) n'est pas inscrite dans la dialectique d'un certain type de traduction ou si elle ne représente pas l'une des tentations profondes (l'un des périls) de toute traduction en général. Quel traducteur, confronté à la Babel des langues, n'a-t-il pas cru parfois qu'il pouvait « tout traduire »?

Il serait logique de se demander maintenant dans quelle mesure les traductions d'A. W. Schlegel reflètent, dans leur réalité, le projet théorique dont elles se réclament. Ou : comment A. W. Schlegel a-t-il *effectivement* traduit Shakespeare, Dante, ou Calderón? Répondre à ces questions exigerait une confrontation de ses traductions avec les originaux. Une telle confrontation, jusqu'ici, a été à peine tentée¹. Tout ce que nous avons, c'est un ensemble de jugements favorables, mais vagues, sur les traductions schlegéliennes et leur importance historique en Allemagne.

Il ne saurait être question, dans le cadre théorique de cette étude, de procéder à une telle confrontation. Les difficultés de celles-ci sautent d'ailleurs aux yeux. Nous essaierons simplement d'indiquer dans quel horizon général devrait s'effectuer une telle confrontation. La façon dont nous pouvons juger aujourd'hui une traduction de Shakespeare ou de Cervantes est en partie liée à la façon dont nous percevons culturellement

1. F. Jolles, *op. cit.*

ces auteurs. Disons ceci : pour nous, Shakespeare (comme Cervantes ou Boccace) appartient à cette constellation de la littérature européenne qui, du xv^e au xvi^e siècle, se construit à partir des cultures et des littératures « populaires » – non moins qu'à partir des cultures et des littératures dites « savantes ». Impossible de percevoir ces œuvres si on ne les rattache pas à ces racines orales. Il en va de même pour un Rabelais et aussi pour un Luther. Traduire ces auteurs, c'est donc pour nous tenter de restituer les multiples registres de leur langage oral. C'est, par conséquent, confronter les possibilités actuelles de nos langues européennes – passées au tamis de l'histoire et de l'écrit – à des langues dont la richesse, la souplesse et la liberté sont incomparablement plus grandes. Nous retrouvons, à partir d'un horizon différent, l'idée de « génie naturel » du xviii^e siècle – à ceci près que nous situons ce « génie naturel » dans l'oralité même du langage. Le point de vue romantique est tout autre : contre la notion de « génie naturel », il s'agit de montrer dans un Shakespeare l'ampleur d'un savoir-faire poétique capable de réaliser des œuvres infiniment conscientes d'elles-mêmes. Un Shakespeare « noble », qui serait une sorte de Léonard de Vinci du théâtre. Ici, on peut bien affirmer que ce qui compte, c'est le Shakespeare « romantique » qui mélange le noble et le vil, le cru et le délicat, etc., ou le Cervantes qui parsème ses chapitres de sonnets et de récits pastoraux, mêlant savamment satire et poésie. Étant donné que la traduction n'avait retenu de ces auteurs que leur grossièreté (leur fond populaire, peu ragoûtant), il s'agissait – par la critique et la traduction – de montrer qu'ils étaient de grands poètes qui, lorsqu'ils recouraient à des tournures populaires, le faisaient en se jouant, plus par goût de l'universalité que par affinité profonde avec l'oralité.

Cela signifie que, dans l'horizon romantique, on peut certes affirmer *théoriquement* que Shakespeare, Cervantes et Boccace, c'est l'*union* du haut et du bas, du vil et du noble. Mais dans

le fond, on ne peut pas plus accueillir la dimension du bas et du vil que la tradition antérieure : les nombreuses imitations de ces auteurs auxquelles s'est livré le Romantisme européen montrent plutôt que le « vil » y est constamment éclipsé, ou soumis à un traitement hyper-ironique qui l'anéantit. En réalité, rien n'est plus étranger au Romantisme que la naturalité du langage, même si, à la différence du Classicisme, il revendique un langage « obscur » et chargé d'allégoricité (d'où, parfois, le recours aux mots anciens, qui donnent l'impression du « lointain »). Comment pourrait-il accueillir dès lors ce qui, chez les auteurs cités, est de l'ordre de l'obscène, du grivois, du scatologique, de l'injure? Dans les analyses critiques que les Romantiques en donnent, cela n'est simplement pas perçu. Et dans les traductions? Tieck et sa fille Dorothée, en achevant la traduction de Shakespeare, se sont permis de caviarder des passages trop crus¹. A. W. Schlegel, lui, semble avoir agi différemment : il a subtilement poétisé et rationalisé Shakespeare (par exemple au nom des exigences de la versification), mais sans se permettre des infidélités flagrantes. De là vient qu'il n'ait pu rendre, comme le dit Pannwitz, la « majestueuse barbarie » des vers shakespeariens. La limite de sa traduction est donc à chercher aussi bien dans la vision que le Romantisme a de la poésie et de la traduction poétique que dans l'incapacité

1. Erich Emigholz, dans « Trente-cinq fois Macbeth » (A. W. Schlegel 1867-1967, p. 33-34), écrit : « La deuxième partie de la scène du portier (II, 3) contient des obscénités bien corsées. Elles manquent dans le texte de Dorothée Tieck. On en comprend bientôt la raison, car elle traduit "lie" par "mensonge", et non par ce que cela peut et ce que cela doit signifier ici, à savoir "bordée". Le résultat n'est pas loin d'un non-sens [...] D'une certaine manière, une telle méprise (ou erreur de compréhension) est caractéristique des Romantiques. Loin d'être prude, on n'aimait pourtant pas laisser passer des obscénités chez un poète du rang de Shakespeare. Ce qui est trop cru contredisait le sens poétique du romantisme. C'est pourquoi Dorothée Tieck glisse à la place d'une remarque directe de Shakespeare une formule poétiquement relevée. D'ailleurs, il n'est pas rare que la sourdine romantique détermine aussi le choix des mots. » On lira avec profit la brève analyse qu'Emigholz fait de la traduction de *Macbeth* par Dorothée Tieck, analyse où les limites de la traduction romantique apparaissent clairement.

générale de l'époque à accueillir ce qui, dans les œuvres étrangères, dépasse le champ de sa sensibilité, c'est-à-dire, en l'espèce, obligerait la *Bildung* à être autre chose qu'un « grand tour » éducatif et formateur.

L'opposition d'A. W. Schlegel à Voss vient d'ailleurs de là : ce dernier aurait trop abruptement « grécisé » l'allemand. Si l'on bouscule les limites de sa propre langue, déclare A. W. Schlegel dans une recension de la traduction de l'*Iliade* par Voss, on risque de « ne plus parler une langue valable, reconnue comme telle, mais une espèce d'argot (*Rothwelsch*) que l'on a inventé soi-même. Aucune nécessité ne peut être alléguée pour justifier une pareille chose ¹ ». Voss aurait franchi cette limite entre l'« étranger » et l'« étrangeté » que signale Humboldt ². Que la traduction, justement, doive habiter les frontières imprécises et imprécisables de l'« étranger » et de l'« étrangeté », voilà ce qui excède l'horizon de la *Bildung* classique et romantique. De même, F. Schlegel a pu juger sévèrement la traduction luthérienne de la Bible ³. C'est que Luther ne songe pas encore à séparer l'écrit et l'oral, le savant et le populaire, alors que cette séparation est entièrement accomplie à l'époque des Romantiques et de Goethe. Ce dernier déclare dans ses Mémoires :

J'entendais dire qu'il fallait parler comme on écrit et écrire comme on parle, alors qu'il me semblait que la langue parlée et la langue écrite étaient une fois pour toutes deux choses entièrement différentes, dont chacune était fondée à revendiquer ses droits propres ⁴.

La théorie du langage et de la traduction en Allemagne, à la fin du XVIII^e siècle, a perdu de vue, malgré Klopstock, ce qui était primordial pour Luther : parler et traduire dans la

1. In : *Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung*, cité in Jolles, *op. cit.*, p. 32.

2. Voir notre Chapitre 10.

3. *Kritische Schriften*, p. 403.

4. In Tonnelat, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, 1952, p. 165-177

langue de « la mère dans sa maison », des « enfants dans la rue » et de « l'homme du commun sur le marché ». Cette vérité de la langue luthérienne, nous verrons que c'est Hölderlin qui a su la reprendre, non certes sous cette forme littérale, mais sous celle d'une langue poétique simultanément enrichie par les langues étrangères et par les dialectes. Par où il a inauguré une nouvelle époque de la poésie et de la traduction en Allemagne.

*F. Schleiermacher et W. von Humboldt :
la traduction dans l'espace
herméneutico-linguistique*

Peut-on présenter ensemble F. Schleiermacher et W. von Humboldt? Ce dernier, grand représentant du classicisme allemand mais lié en fait à toutes les tendances de son temps, se cantonne toute sa vie dans un champ qui côtoie la philosophie, la littérature, la philologie, mais qui ne se laisse définir que comme un *souci* constant du langage ¹. Encore ne s'agit-il pas de philosophie du langage, à la manière de Herder ou de Hamann, ni, évidemment, de linguistique au sens moderne. Dans ses textes se mêlent réflexion abstraite et étude empirique des langues. Tels qu'ils sont, ces textes dégagent aujourd'hui encore – par ce mélange qui parfois les rend obscurs – un fort pouvoir d'appel, et l'on comprend qu'ils aient sollicité des esprits aussi différents que Chomsky ou Heidegger. Peut-être pourrait-on avancer qu'ils représentent la première approche moderne de ce qu'on a appelé depuis la dimension *symbolique* ².

1. Schiller écrit en 1796 à Humboldt : « Vous avez à mes yeux une nature telle qu'elle interdit de vous compter au nombre des hommes du concept, savants et spéculatifs – et une culture qui vous exclut du nombre des fils géniaux de la nature. Votre voie n'est sûrement pas celle de la production, mais pour vous accomplir, vous avez le jugement et la ferveur patiente », (*in* Introduction aux œuvres de Humboldt, trad. Pierre Caussat, Le Seuil, Paris, 1974). Ce « Jugement » et cette « ferveur » concernent l'étude du langage.

2. « Le système symbolique est formidablement intriqué, il est marqué de cette *Verschlungenheit* [qui] désigne l'entrecroisement linguistique – tout symbole linguistique aisément isolé est non seulement solidaire de l'ensemble, mais se recoupe et se

Et Schleiermacher? Membre actif dans sa jeunesse de l'*Athenäum*, il consacre toute sa maturité à élaborer, conjointement à une œuvre de théologien et de traducteur (Platon), une théorie de l'herméneutique. De fait, il faut le considérer comme le fondateur de cette herméneutique moderne qui se veut une théorie de la *compréhension*¹. De Schleiermacher à Dilthey, Husserl, le « premier » Heidegger, Gadamer et Ricœur, il y a toute une lignée herméneutique, qu'il faut distinguer des théories de l'interprétation que sont, en un certain sens, les œuvres de Nietzsche et de Freud².

L'herméneutique de la compréhension rompt avec les limites de l'herméneutique traditionnelle (essentiellement celle qui vise à ériger les règles de l'interprétation des textes sacrés) et entend se constituer comme une théorie de la *compréhension intersubjective*. Entendons, des processus de « lecture » qui se donnent au niveau de la communication de sujets-consciences. La compréhension d'un *texte* (objet exclusif de l'ancienne herméneutique) est avant tout celle du *produit expressif d'un sujet*. Elle est aussi celle d'un *phénomène de langage objectif* qui se définit moins par son auteur que par sa situation dans l'histoire de la langue et de la culture.

Théoriquement, la compréhension se meut sur tous les plans

constitue par toute une série d'affluences, de surdéterminations oppositionnelles qui le constituent à la fois dans plusieurs registres. Ce système du langage, dans lequel se déplace notre discours, n'est-il pas quelque chose qui dépasse infiniment toute intention que nous pouvons y mettre et qui est seulement momentanée? » (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, tome I, Le Seuil, Paris, 1975, p. 65.)

1. Voir l'article de P. Szondi, dans *Poétiques de l'Idéalisme allemand*, Éd. de Minuit, Paris, 1975, p. 291-315.

2. Grossièrement parlant, les théories de la compréhension postulent que le sens de ses « expressions » est accessible au sujet moyennant un mouvement herméneutique d'auto-compréhension. Celles de l'interprétation postulent que le sujet, d'une certaine façon, n'a pas accès en tant que tel à une telle compréhension. C'est tout le conflit de la psychanalyse et de la phénoménologie tel qu'il s'est manifesté chez Merleau-Ponty et Ricœur. Le travail de Steiner sur la traduction se situe dans le cadre de la théorie de la compréhension, et il est frappant qu'il ne fasse jamais appel aux découvertes de la psychanalyse, pourtant de nature à changer notre vision des processus inter- et intra-linguistiques.

qui peuvent concerner l'inter-expressivité des sujets. Mais on devine que son espace de jeu fondamental est le *langage*. D'abord, celui-ci est son médium d'explication. Ensuite, la compréhension est généralement axée sur les expressions linguistiques orales ou écrites¹. À la limite, il y a aussi une compréhension des gestes, des actes, etc. Mais la scène de déploiement de ceux-ci et du dégagement de leur sens est forcément le langage. Comme le dit Gadamer, qui tire la leçon des intuitions de Schleiermacher :

Nous devons au Romantisme allemand d'avoir anticipé la signification systématique que possède le caractère langagier de la conversation à l'égard de tout acte de comprendre. Il nous a enseigné que comprendre et interpréter sont, en fin de compte, une seule et même chose [...] *Le langage est bien plutôt le milieu universel dans lequel s'opère la compréhension elle-même*².

Ainsi l'herméneutique rencontre-t-elle, à partir de ses exigences propres, la dimension du langage comme sa dimension propre, et comme cette dimension avec laquelle l'homme entretient à la fois un rapport de sujétion et de liberté :

Partout où le discours (*Rede*) n'est pas totalement lié à des objets que l'on a sous les yeux ou à des faits extérieurs qu'il s'agit seulement d'énoncer, partout où le parlant pense plus ou moins de manière active et autonome, et donc veut s'exprimer, il se trouve dans un double rapport au langage, et son discours ne sera exactement compris que dans la mesure où ce rapport le sera également. Chaque homme, d'une part, est dominé (*in der Gewalt*) par la langue qu'il parle; lui et toute sa pensée sont des produits de celle-ci [...] D'autre part, chaque homme qui pense librement et de manière active forme de son côté la langue [...] En ce sens, c'est la force vivante de l'individu qui produit dans la matière flexible de la langue de nouvelles formes [...] Si bien que tout discours libre et supérieur doit être compris d'une double manière³.

1. Schleiermacher propose en effet une lecture des expressions orales, c'est-à-dire de celles de la « conversation ». Cf. *in* Szondi, *op. cit.*, p. 295 et 297.

2. Gadamer, *Méthode et vérité*, Le Seuil, Paris, 1976, p. 235.

3. *Sur les différentes méthodes de traduction*, Schleiermacher, *in* Störig, *op. cit.*, p. 43-44.

Il ne s'agit plus seulement ici du langage en tant qu'expression ou « postulat » (Novalis) de la pensée, mais du langage comme médium ultime de toute relation de l'homme à lui-même, aux autres et au monde : bref, de cette dimension du *langage* et de la *parole* dégagée par la linguistique moderne. L'herméneutique est indispensable parce qu'il y a de l'opacité, sinon de l'incompréhensibilité, dans les expressions inter-humaines. Elle est le dégagement du sens de ces expressions en tant qu'il n'est pas immédiatement explicite.

Le langage comme *milieu*, et non plus *instrument*, voilà ce qui est nouveau. Car tout milieu, par nature, est, comme le dit Lacan, « quelque chose qui dépasse infiniment toute intention que nous pouvons y mettre ».

Les réflexions de Humboldt tournent également autour de cette nature du langage :

Le langage est ainsi le moyen, sinon absolu, du moins sensible, par lequel l'homme donne forme en même temps à lui-même et au monde, ou plutôt devient conscient de lui-même en projetant un monde hors de lui ¹.

La langue doit donc revêtir la double nature du monde et de l'homme si elle veut convertir en interaction féconde les sollicitations mutuelles de l'un et de l'autre; ou plus exactement, elle doit abolir la nature propre de chacune d'elles, la réalité immédiate de l'objet comme du sujet, pour, à partir de là, produire à nouveaux frais son être propre, en ne retenant plus de ce double contenu que la forme idéale ².

Les réflexions des deux penseurs sur l'acte de traduire (et nous nous attacherons ici essentiellement à celles de Schleiermacher, plus développées) doivent être situées rigoureusement dans ce nouveau cadre : le langage comme milieu ou comme « être propre ». Car si l'on s'en tenait aux principes techniques

1. Lettre à Schiller citée par Caussat, *op. cit.*, p. 17.

2. *Ibid.* dans l'essai *Latium und Hellas*, p. 20.

ou éthiques de traduction qu'ils énoncent, on aurait un certain mal à les distinguer de ceux de Goethe ou même d'A. W. Schlegel : même exigence de « fidélité », de restitution exacte des valeurs du texte étranger, même discours humaniste où se réaffirment le mouvement de la *Bildung* et l'opposition aux traductions « à la française ». Même emphase sur la loi de la *Bildung* qui veut qu'on n'accède à soi que par l'expérience de l'autre. Et c'est même Schleiermacher qui a su probablement formuler cette loi de la manière la plus précise, en évoquant « l'étranger et sa nature médiatrice ¹ ».

Mais l'horizon est tout de même autre, parce que tous deux sont sensibles désormais au rapport naturel de l'homme au langage, à la langue maternelle, à la réalité de la différence des langues et, enfin, à l'opacité propre au médium linguistique, opacité qui n'est que l'une des faces de la *Verschlungenheit* évoquée par Freud et Lacan.

Il en résulte pour la traduction un nouvel espace de jeu, celui du langage naturel, et celui de l'infinité, non moins entrecroisée, des rapports que tout homme peut entretenir avec sa langue maternelle et les autres langues ². La traduction n'est plus chargée de dépasser celles-ci (l'*Athenäum*), de s'en jouer souverainement (A. W. Schlegel) ou de les relativiser culturellement dans l'espace de la *Weltliteratur* (Goethe). Il s'agit pour elle d'œuvrer au sein de cette dimension, ni privée ni sociale, mais symbolique, dans laquelle il est question de l'humain dans la constitution de son être.

Le 24 juin 1823, Schleiermacher donne à l'Académie royale des Sciences de Berlin une conférence intitulée : *Sur les différentes méthodes de traduction*. Cette conférence, ultérieurement publiée

1. In Störig, *op. cit.*, p. 69.

2. Ainsi F. Schleiermacher étudie-t-il conjointement à la traduction les rapports des langues nationales, les cas de bi- ou plurilinguismes, les conditions de l'accession de la langue maternelle à l'état de langue « cultivée ». La traduction se voit donc située dans un espace « entrecroisé » où le rapport aux langues peut revêtir mille formes. Humboldt étudie le rapport des langues à leurs dialectes, à leurs communautés, etc.

dans ses *Œuvres complètes*, est liée aux recherches qu'il effectue à la même époque dans le domaine de l'herméneutique. On peut même dire qu'elle en constitue un chapitre.

Avant d'analyser ce texte, il importe de souligner ceci : il s'agit sans doute de la seule étude de cette époque en Allemagne qui constitue une *approche systématique et méthodique de la traduction*.

Méthodique, car il ne s'agit pas seulement pour Schleiermacher d'analyser, mais de déduire, à partir de définitions, les méthodes possibles de traduction.

Systématique : Schleiermacher cherche à délimiter l'aire de l'acte de traduire dans le champ total de la compréhension, délimitation s'opérant par l'exclusion progressive de ce qui *n'est pas* cet acte et par sa situation articulée dans ce champ. Une fois effectuée cette délimitation, il devient alors possible de procéder à un examen (lui-même systématique) des traductions existantes, et de créer une méthodologie de la traduction appliquée aux différents genres de *Rede*¹. C'est là la démarche que suit son *Herméneutique*.

Nous sommes ici en présence d'un discours sur la traduction qui se veut rationnel et philosophique, et qui vise à constituer une théorie de la traduction fondée sur une certaine théorie de la *subjectivité*. Voilà pourquoi, aussi, il y est constamment question de *personnes* : le traducteur, l'interprète, l'auteur, le lecteur, etc. À cet égard, nous verrons que la manière dont Schleiermacher définit les deux types de traduction qui pour lui sont possibles est caractéristique : à la limite, il s'agit de deux types culturels, sociaux et psychologiques de traducteurs. La traduction est devenue ici un acte intersubjectif, le « jaillissement d'une portion de vie² ».

Schleiermacher commence par une réflexion sur la traduction

1. Cette systématique en reste au stade programmatique.

2. In Szondi, *op. cit.* p. 297.

généralisée : il y a partout « traduction » là où nous devons interpréter un discours : qu'un étranger nous parle dans une langue qui n'est pas la nôtre, qu'un paysan nous interpelle en patois, qu'un inconnu tiennne des propos que nous comprenons mal, ou que nous nous penchions sur des propos que nous avons autrefois tenus, mais qui nous paraissent désormais obscurs... dans tous les cas nous sommes conduits à un acte de « traduction » — le plus difficile n'étant pas forcément celui qui concerne une langue étrangère. Bref, toute communication est à quelque degré un acte de traduction-compréhension :

Pensée et expression sont essentiellement et intimement la même chose, et [...] sur cette conviction repose tout l'art de la compréhension du discours, et donc aussi de toute traduction ¹.

Mais Schleiermacher prend soin de distinguer aussitôt cette *traduction généralisée* de la *traduction restreinte*, c'est-à-dire la traduction inter-langues. Cependant, tout acte de transmission inter-langues n'est pas forcément traduction. Il faut opérer une seconde distinction : celle entre le *traducteur* et l'*interprète*. Et ceci sur la base suivante : l'interprétariat concernerait plus la « vie des affaires », et la traduction davantage les domaines de la « science » et de l'« art » (c'est-à-dire de la philosophie et de la littérature). Cette distinction en recoupe une autre : l'interprétariat est essentiellement oral, la traduction essentiellement écrite. Il s'agit là de distinctions relevant du simple bon sens, et Schleiermacher va chercher à les fonder dans une autre distinction, plus essentielle : celle *de l'objectif et du subjectif* :

Moins, dans l'original, l'auteur apparaît lui-même, plus il agit uniquement comme organe de saisie de l'objet [...] plus il s'agit, dans la traduction, d'un simple type d'interprétariat ².

1. In Störig, *op. cit.*, p. 60.

2. On retrouve la même distinction en herméneutique, où tout ne mérite pas un acte de compréhension. Cf. Szondi, *op. cit.*, p. 296.

Partout où l'auteur apparaît comme le simple serviteur d'un contenu objectif, il y a donc interprétariat – oral ou écrit. Partout où il tend à s'exprimer lui-même, dans le domaine de la « science » ou de l'« art », il y a traduction. Un peu plus loin, Schleiermacher tente d'approfondir sa distinction. Le champ de l'interprétariat est celui des discours où le langage tend à devenir pure désignation sans épaisseur. Ici, non seulement celui-ci est simplifié à l'extrême, mais il n'a pas de valeur en lui-même, il n'est que le véhicule indifférent d'un contenu. Mais en littérature et en philosophie, l'auteur et son texte sont pris dans ce double rapport au langage évoqué plus haut : il y a à la fois modification de la langue et expression du sujet. La sagesse philosophique, dit Schleiermacher, doit « s'épanouir dans ce système de la langue ¹ ». Le discours littéraire est aussi un « nouveau moment dans la vie de la langue ² », tout en restant l'expression unique d'un individu (sa parole). Ces deux plans sont à la fois distincts et unis, et aussi bien l'herméneute que le traducteur y ont affaire. Littérature et philosophie sont donc du domaine du « subjectif », mais ce subjectif signifie aussi une *intimité* avec la langue propre qui n'existe pas dans le cas des textes relevant de l'interprétariat. Collant au subjectif du sujet et à l'intime de la langue maternelle, le texte littéraire ou philosophique s'éloigne de toute objectivité. C'est là une vision qui prolonge en partie celle de l'*Athenäum*, mais qui est liée aussi à cette nouvelle perception du langage qui naît à l'époque, selon laquelle celui-ci n'est pas tant *représentation* qu'*expression* : le langage, désormais, est censé « s'enraciner non pas du côté des choses perçues, mais du côté du sujet en son activité ³ ».

Voici donc « déduite » l'aire de la traduction véritable :

1. In Störig *op. cit.* p. 65.

2. *Ibid.*, p. 44.

3. M. Foucault, *Les Mots et les Choses* Gallimard, Paris, 1966 p. 301-304.

En vérité, étant donné que la langue est une chose historique, il n'existe pas de sens authentique de celle-ci sans un sens de son histoire. Les langues ne sont pas inventées, et tout travail purement volontaire sur elles et en elles est folie; mais elles sont peu à peu découvertes, et la science et l'art sont les forces par lesquelles cette découverte est réalisée et achevée¹.

C'est au traducteur qu'il appartient de transmettre ces œuvres de la science et de l'art qui font la vie historique d'une langue. Mais comment peut-il rendre dans sa langue à lui quelque chose qui ressortit à la fois à l'intimité de la langue étrangère et à celle du sujet s'exprimant dans cette langue? Comment rendre l'*intérieurité* de l'autre langue et celle de l'auteur étranger? « Le traduire, ainsi envisagé, n'apparaît-il pas comme une folle entreprise²? »

Face à cette « folie », Schleiermacher mentionne deux pratiques censées résoudre, tout en les esquivant, les difficultés de la traduction : la *paraphrase* et la *recréation* (*Nachbildung*). Dans les deux cas, le problème est contourné, ou nié.

Mais le traducteur véritable, qui veut faire réellement communiquer ces deux personnes entièrement séparées, son écrivain et son lecteur, et mener ce dernier, sans l'obliger à sortir du cercle de la langue maternelle, à une jouissance et une compréhension aussi justes et complètes que possible du premier, quels chemins peut-il prendre³?

La réponse à cette question, qui définit de la manière la plus subjective possible le processus général de toute traduction, est pratiquement incluse dans sa formulation même. Supposons que je veuille faire rencontrer à un ami quelqu'un qu'il ne connaît pas : au niveau de ces deux personnes, ou bien mon ami ira voir ce quelqu'un, ou bien ce quelqu'un rendra visite à mon ami. C'est ainsi que raisonne Schleiermacher pour la traduction :

1. In Störig, *op. cit.*, p. 52.

2. *Ibid.* p. 45.

3. *Ibid.*, p. 47.

Ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain ¹.

Dans le premier cas, le traducteur oblige le lecteur à sortir de lui-même, à faire un effort de décentrement pour percevoir l'auteur étranger dans son être d'étranger; dans le second cas, il oblige l'auteur à se dépouiller de son étrangeté pour devenir familier au lecteur. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas tant la nature de la distinction (traduction ethnocentrique ou non ethnocentrique) que la manière dont elle est énoncée : un processus de rencontre intersubjectif.

Et non seulement, dans cette optique, il n'y a pas, il ne peut y avoir d'autres méthodes, mais toutes les autres manières de poser les « problèmes » de la traduction sont subordonnées à celle-ci :

Tout ce qu'on peut donc dire des traductions qui suivent la lettre ou le sens, qui sont *fidèles ou libres* [...] doit être ramené à ces deux [méthodes]. [...] Ce qu'il y a de fidèle et de lié au sens, ou de trop littéral ou de trop libre dans l'une des méthodes sera différent de ce qu'il y a de fidèle et de lié au sens, de trop littéral ou de trop libre dans l'autre méthode ².

Cette façon de réordonner les choses n'a de sens que parce que la traduction est devenue ici un chapitre de la compréhension. Mais ce n'est pas tout : Schleiermacher consacre le reste de sa conférence à analyser les deux méthodes et à consacrer la première, en examinant ses conditions et son sens, puis en montrant l'absurdité foncière de la seconde. Car celle-ci pourrait se formuler ainsi :

On doit traduire un auteur comme il aurait lui-même écrit en allemand ³.

1. *Ibid.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 48.

Bref, la systématique de Schleiermacher tend à montrer qu'il y a une traduction authentique et une traduction inauthentique, tout comme il y a une compréhension et une communication authentiques, une compréhension et une communication inauthentiques.

La traduction qui s'efforce de donner à son lecteur un texte tel que l'auteur étranger l'aurait écrit s'il avait été « allemand » est inauthentique, parce qu'elle nie le rapport profond qui lie cet auteur à sa langue propre. C'est comme si, déclare Schleiermacher, on tenait la paternité comme nulle :

Oui, que répondra-t-on, si un traducteur dit au lecteur : je t'apporte le livre comme cet homme l'aurait écrit s'il l'avait écrit en allemand, et que le lecteur lui répond : [...] c'est comme si tu m'apportais le portrait de cet homme tel qu'il aurait été si sa mère l'avait conçu avec un autre père ? Car si l'esprit de l'auteur est la mère des œuvres qui appartiennent [...] à la science et à l'art, la langue natale (*vaterländische Sprache*) est leur père ¹.

Cette théorie est à la fois la négation des autres langues maternelles et la négation de sa propre langue maternelle — elle est négation de l'idée même de langue maternelle. Qui nie les autres se nie soi-même. Et Schleiermacher montre (sans toutefois le développer) que ce type de traduction est lié, au moins en Allemagne, à une situation culturelle dans laquelle la langue nationale ne s'est pas encore auto-affirmée, dans laquelle elle ne peut ni accueillir les autres langues dans leur différence, ni se poser comme une langue « cultivée » ; situation dans laquelle les membres de la communauté linguistique peuvent être tentés de parler d'autres langues plus « éduquées » :

Aussi longtemps que la langue maternelle ne s'est pas formée, elle reste la langue maternelle partielle ²

1. *Ibid.*, p. 65.

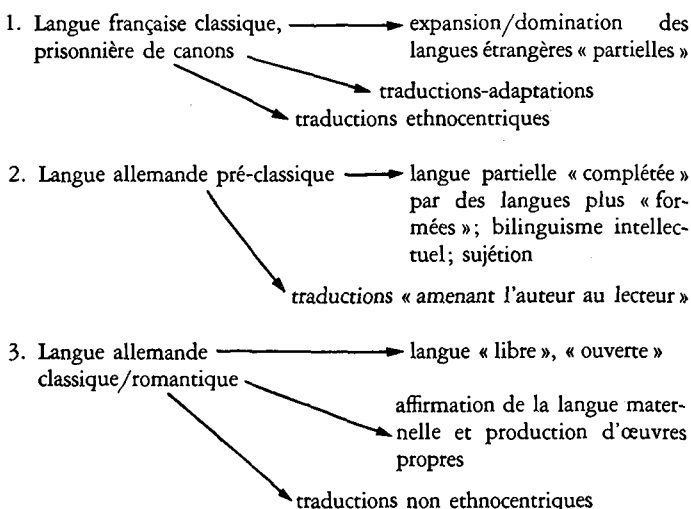
2. *Ibid.*, p. 61.

que viennent « compléter » des langues étrangères comme le latin ou le français. Ainsi le bilinguisme culturel allemand bloquera-t-il à la fois, et pendant longtemps, l'essor littéraire de la langue maternelle et celui des traductions. Car ce bilinguisme ne signifie pas une ouverture sur l'étranger, mais plutôt le fait d'être *dominé* par ce dernier. Dès que la langue maternelle s'affirme comme langue de culture, la communauté qui se définit par elle peut songer à *traduire* des langues étrangères au lieu de les *parler*. Inversement, la langue maternelle ne peut s'affirmer comme langue de culture tant qu'elle n'est pas devenue langue de traduction, tant que ceux qui la parlent ne s'intéressent pas librement à qui est étranger. *La traduction inauthentique correspond donc à un rapport inauthentique à la langue maternelle et aux autres langues*. C'est du moins ainsi que se formuleraient les choses pour la culture allemande. Car la traduction française, pour Schleiermacher, relève soit de la *Nachbildung*, soit de l'opération ethnocentrique. Le français est comme

toutes les langues prisonnières des liens trop étroits d'une expression classique, en dehors de laquelle tout est à rejeter. Ces langues prisonnières peuvent chercher l'élargissement de leur domaine en se faisant parler par des étrangers qui ont besoin de quelque chose de plus que leur langue maternelle [...] Elles peuvent s'approprier des œuvres étrangères par des créations, ou peut-être par des traductions de l'autre sorte [ethnocentriques] ¹.

On voit comme le thème de la traduction « à la française » est ici resitué dans un panorama plus large, celui du type de rapport qu'une culture peut entretenir avec la langue maternelle. Ce qui pourrait se résumer dans les trois schémas suivants :

1. *Ibid.*, p. 56.



De là peuvent se déduire la nature et la possibilité historique de la traduction authentique. Celle-ci, dit Schleiermacher,

repose sur deux conditions, que la compréhension des œuvres étrangères soit devenue quelque chose de connu et de désiré, et que la langue maternelle possède une certaine flexibilité ¹.

Telles sont les conditions qui prévalent à l'orée du XIX^e siècle en Allemagne. À quoi il faut ajouter une autre condition : celle de l'auto-affirmation de la langue nationale, même si cette affirmation dépend dialectiquement du nouveau rapport avec l'étranger.

La traduction inauthentique ne comporte à l'évidence aucun *risque* pour la culture et la langue nationales, si ce n'est de manquer tout rapport avec l'étranger. Mais elle ne fait que refléter ou répéter à l'infini le mauvais rapport avec celui-ci

1. *Ibid.*, p. 58.

qui existe déjà. La traduction authentique, elle, comporte évidemment des risques. Affronter ces risques, cela suppose une culture qui ait déjà confiance en elle, en sa capacité d'assimilation. Parlant de la traduction authentique, Schleiermacher dit :

Faire cela avec art et avec mesure, sans se nuire et sans nuire à la langue, telle est peut-être la plus grosse difficulté que notre traducteur doive surmonter ¹.

Car

présenter l'étranger dans la langue maternelle ²

voilà qui risque de menacer ce que Schleiermacher appelle de façon frappante *das heimische Wohlbefinden der Sprache*, le bien-être familial (ainsi peut-on traduire ici *heimische*) de la langue. Ce que Herder appelait sa « virginité » :

On a souvent entendu se plaindre qu'un tel type de traduction devait nécessairement nuire à la pureté de la langue et à son paisible développement interne ²

Que ce « paisible développement interne » de la langue maternelle soit un mythe, toute la pensée de Schleiermacher le montre ici. Car ce qui existe, ce n'est pas un tel développement séparé, mais des rapports de domination entre les langues qui doivent être remplacés par des rapports de liberté. L'allemand qui veut préserver sa virginité est une langue déjà culturellement investie et dominée par le français. Justement, là où l'on fait des traductions, il y a moins de rapports de domination. Mais le risque de passer brutalement d'un extrême

1. *Ibid.*, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 56.

à l'autre, et donc de déséquilibrer le rapport à la langue maternelle, existe :

Car aussi vrai que cela reste de dire [...] que c'est seulement par la compréhension de plusieurs langues que l'homme devient en un sens cultivé et citoyen du monde, nous devons cependant avouer que, de même que nous ne considérons pas l'état de citoyen du monde comme la citoyenneté authentique, de même, dans le domaine des langues, un tel amour universel n'est pas non plus l'amour vrai et véritablement formateur [...]. Tout comme l'homme doit se décider à appartenir à Un pays, il doit se décider à appartenir à Une langue ou à Une autre, sous peine de flotter sans repos dans un déplaisant entre-deux ¹.

Ce déplaisant entre-deux est le risque que courent le traducteur et ses lecteurs à vouloir s'ouvrir à l'étranger, mais c'est là le prix de toute *Bildung* véritable. Et c'est là, pour Schleiermacher, *une certitude découlant aussi bien de sa conscience d'herméneuticien que de sa conscience d'intellectuel allemand*.

Prenons un exemple un peu différent pour éclairer cela. On peut interpréter l'Ancien Testament de façon à dégager sa vérité propre, sans préjuger *a priori* de la nature de cette vérité, ou vouloir y lire d'emblée, entre les lignes, la vérité du Nouveau Testament. On peut aussi choisir un rapport à autrui ouvert et dialogique, ou préférer un rapport de domination. La traduction inauthentique, comme dirait Heidegger, est un « existentiel » possible. Elle est aussi, Schleiermacher le montre bien, quelque chose de culturellement déterminé. Mais quelles que soient ces déterminations historiques ou culturelles, il y a toujours un moment qui est de l'ordre du *choix*, même si ce choix n'est pas forcément conscient. La *Bildung*, avec ses limites, ses dangers et sa positivité propres, est un choix : celui de l'humanisme classique allemand. « Présenter l'étranger dans la langue maternelle », accepter que celle-ci soit élargie, fécondée, transformée par cet « étranger », accepter la « nature médiatrice »

1. *Ibid.*, p. 63. N'oublions pas que Schleiermacher parlait à l'Académie de Berlin.

de celui-ci, c'est là un choix qui précède toute considération étroitement méthodologique. Or, un choix, c'est toujours un choix d'une *méthode*, d'un *met'hodos*, d'un chemin, c'est toujours le tracé d'un champ à parcourir, jalonner, cultiver. Et c'est le mérite de Schleiermacher que d'avoir présenté ce choix comme celui de l'*authenticité*, en le confrontant à un autre choix possible, celui de l'*inauthenticité*. Car ces deux concepts unissent la dimension éthique et la dimension ontologique, la justice et la justesse.

Sur cette base, Schleiermacher peut dire que la traduction authentique doit être un *processus massif* :

Ce type de traduction exige un processus en grand, une implantation de littératures entières dans une langue, et il n'a de sens et de valeur que chez un peuple qui a une tendance décidée à s'appropriier l'étranger. Les travaux isolés de ce genre n'ont qu'une valeur de signe précurseur¹.

Disons qu'il doit s'agir d'un processus à la fois *systématique* et *pluriel* : traduction de plusieurs langues, de plusieurs littératures, traductions multiples d'une même œuvre, certes selon le chemin indiqué, pouvant se compléter mutuellement, donner lieu à des confrontations, des discussions, etc. *La traduction en grand, c'est en fait la constitution d'un champ de la traduction dans l'espace linguistique et littéraire*. Et la traduction n'a de sens que dans un tel champ.

Schleiermacher, en parlant de traduction « en grand », pense évidemment à ce qui vient de se produire en Allemagne avec Voss, A. W. Schlegel et lui-même, et à ce choix historique qu'a fait, depuis Herder au moins, la culture allemande :

Une nécessité interne, dans laquelle s'exprime assez clairement un destin propre de notre peuple, nous a poussés à la traduction en masse; nous ne pouvons plus reculer, il faut aller de l'avant [...] Ainsi sentons-nous également que notre langue [...] ne peut vraiment croître et développer

1. *Ibid.*, p. 57.

pleinement sa pleine force que par les contacts les plus multiples avec l'étranger [...] À cause de son respect pour l'étranger et sa nature médiatrice, notre peuple est peut-être destiné à unir tous les trésors des sciences et des arts étrangers avec les siens dans sa langue en formant pour ainsi dire un grand tout historique au centre et au cœur de l'Europe [...] Tel semble être en fait le vrai but historique de la traduction en grand, telle qu'elle est maintenant familière chez nous. Mais pour cela, seule est applicable la méthode que nous avons considérée en premier [...] Il ne faut pas craindre à cause de tous ces efforts de grands dommages pour notre langue. Car il est bon de constater que dans une langue où la traduction est à ce point pratiquée en grand, il existe aussi un domaine de langage (*Sprachgebiet*) propre pour les traductions, et que beaucoup de choses sont permises à celles-ci, qui ne pourraient être envisagées ailleurs [...] Nous ne pouvons méconnaître que bien des choses belles et vigoureuses de notre langue ne se sont développées que grâce à la traduction, ou n'ont été tirées de l'oubli que grâce à elle¹.

Il faut un *Sprachgebiet* particulier pour les traductions, un champ qui leur soit propre à l'intérieur du champ culturel, pour que l'étranger puisse remplir sa fonction médiatrice. La création de ce *Sprachgebiet* ne se définit pas comme un projet titanesque et poétisant, comme chez A. W. Schlegel, mais comme la réalisation de cette *Erweiterung* de la langue maternelle que réclamaient Herder, Leibniz et Lessing.

Que la réflexion de Schleiermacher résume l'expérience en matière de traduction de toute son époque (à l'exception de celle de Hölderlin), qu'elle fournisse la formulation la plus achevée de la loi de la *Bildung*, qu'elle nous invite à une réflexion sur la traduction fondée sur des valeurs éthiques, ce n'est pas douteux. De ce point de vue, les textes de Humboldt que nous allons brièvement examiner n'ajoutent pas grand-chose; mais ils ont le mérite de tracer très clairement les *limites* de la théorie humaniste de la traduction, limites que seul Hölderlin a su à cette époque outrepasser.

En 1816, Humboldt publie sa traduction de l'*Agamemnon*

1. *Ibid.*, p. 69-70

d'Eschyle à laquelle il travaillait depuis de nombreuses années, en l'accompagnant d'une introduction dans laquelle il expose simultanément sa vision de la tragédie grecque, du langage et de la traduction. Cette introduction se distingue des textes contemporains d'A. W. Schlegel en ce qu'elle lie la théorie de la traduction à une théorie du langage. Théorie qui va bien au-delà de la théorie du langage-poésie d'A. W. Schlegel et tente d'exprimer ce qui est peut-être inexprimable : l'intimité de la pensée et du langage :

Un mot est si peu un signe d'un concept que le concept lui-même ne peut surgir sans lui, et à plus forte raison se maintenir sans lui ; l'action indéterminée de la force pensante se rassemble dans un mot, comme des nuages légers surgissent du fond du ciel serein. La voilà maintenant un être individuel, possédant un caractère et une force déterminés [...] Si l'on voulait penser humainement la naissance d'un mot (ce qui est déjà en soi impossible, parce que l'expression de celui-ci suppose aussi la certitude d'être compris, et que le langage en général ne peut être pensé que comme un produit d'une action réciproque et simultanée dans laquelle l'un des termes n'est pas en mesure d'aider l'autre, et dans laquelle chacun doit affronter son propre travail et tous les autres), celle-ci ressemblerait au surgissement d'une figure idéale dans la fantaisie de l'artiste. Celle-ci, également, ne peut être tirée de quelque chose de réel, elle surgit par une pure énergie de l'esprit et, au sens le plus propre, du néant ; mais à partir de cet instant, elle est vivante, réelle et durable ¹.

Notons que ce « travail » de l'esprit (il s'agit désormais de « travail », non de « jeu poétique », malgré la comparaison avec l'artiste), Humboldt cherche, non à le définir linéairement, mais à le saisir dans toute sa mythique complexité. Un peu plus loin, il écrit :

Toutes les formes du langage sont des symboles, non les choses mêmes, non des signes convenus, mais des sons qui entretiennent avec les choses et les concepts qu'ils représentent [...] des rapports réellement mystiques,

1. *Ibid.*, p. 81.

si l'on peut dire, des rapports qui contiennent les objets de la réalité pour ainsi dire en état de dissolution dans les idées et qui peuvent, d'une manière à laquelle il n'est possible de penser aucune limite, changer, déterminer, séparer et relier ¹.

Rarement a-t-on aussi bien décrit la déroutante épaisseur de la dimension linguistique, dans laquelle le producteur (l'esprit) est comme mille fois dépassé par son produit et ses infinis enchevêtrements.

Cette dimension que les termes de « représentation » et d'« expression » ne suffisent pas à déterminer, c'est une dimension qui se morcelle elle-même en autant de produits « locaux » de l'esprit : *les langues*. Et telle est la pluralité des visées internes au langage en général (représenter? symboliser? signifier? révéler? nommer? désigner? exprimer? lier? séparer? déterminer?) et donc des langues qu'aucune langue, de par son idiosyncrasie même, n'est entièrement « traduisible », c'est-à-dire entièrement « correspondante » à une autre :

Comment un mot dont le sens n'est pas donné immédiatement par les sens pourrait-il être pleinement identique à un mot d'une autre langue ¹?

Dans *Hellas und Latium*, Humboldt va encore plus loin :

[...] même dans le cas d'objets purement sensibles, les termes employés par des langues différentes sont loin d'être de véritables synonymes, et [...] en prononçant ἵππος, equus ou cheval, on ne dit pas exactement la même chose. Il en va *a fortiori* ainsi dans le cas d'objets non sensibles ².

Ici, la différence des langues acquiert une profondeur abyssale. Car qu'en est-il, si ἵππος, equus et cheval ne *disent* pas la même chose? Peut-être *visent-ils* la même chose et ne *disent-ils* pas la même chose? Que signifie alors *dire*?

1. *Ibid.*, p. 82.

2. Caussat, *op. cit.*, p. 22.

La traduction, en cela précédée par la littérature, est ce qui promeut la *Bildung* de la langue :

La traduction, et précisément celle des poètes, est [...] l'un des travaux les plus nécessaires dans une littérature, en partie parce qu'elle ouvre à ceux qui ignorent les langues étrangères des formes de l'art et de l'humanité qui leur resteraient sans cela tout à fait inconnues [...] en partie et surtout parce qu'elle conduit à l'élargissement de la capacité signifiante et expressive de la langue propre ¹.

Cette tâche est d'abord celle de la littérature : toute langue, et même le plus humble des dialectes, dit Humboldt, est capable d'exprimer

le plus haut et le plus profond, le plus fort et le plus tendre ².

Mais

ces sons sommeillent comme dans un instrument dont on ne joue pas, jusqu'à ce que la nation les éveille ².

Ce qui veut dire que la littérature met subtilement en branle l'édifice entier des symboles linguistiques pour les affiner, c'est-à-dire les rendre capables de toujours plus de « significabilité » et d'expressivité :

On peut donner à ces symboles un sens plus haut, plus profond, plus délicat [...] et ainsi le langage, sans changement qui soit à proprement parler perceptible, est haussé jusqu'à un sens supérieur, et s'élargit jusqu'à un sens qui se représente de manière multiple ².

La traduction, ici, ne fait que prolonger cet affinement de l'instrument symbolique. Historiquement, Humboldt le sait, cet affinement de la langue par la traduction a joué en Alle-

1. *Ibid.*, p. 81.

2. *Ibid.*, p. 82.

magne un rôle majeur ¹. Et en quelques lignes décisives, caractéristiques du classicisme allemand, aussi chargées de poids, sinon plus, que celles de Goethe ou de Schleiermacher, il définit ce qu'il en est de la « fidélité » de la traduction, essayant d'en proposer un concept qui évite aussi bien la voie « française » que celle de la « littéralité » brute :

Si la traduction doit apporter à la langue et à l'esprit de la nation ce qu'ils ne possèdent pas, ou possèdent différemment, la première exigence est celle de la fidélité. Cette fidélité doit être dirigée sur le véritable caractère d'original et non [...] sur ce qu'il y a d'accidentel en lui; de même, d'une façon générale, toute bonne traduction doit naître d'un amour simple et sans prétention de l'original [...]. À ce point de vue est nécessairement lié le fait que la traduction porte en elle un certain coloris d'étrangeté, mais les limites à partir desquelles cela devient une faute [...] sont ici très faciles à tracer. Aussi longtemps que l'on sent l'étranger, mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original. Le sentiment du lecteur non prévenu ne manquera guère ici la ligne de partage ².

Relisons la phrase décisive de ce texte : « Aussi longtemps que l'on sent l'étranger, mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original. » D'un côté, ce qu'énonce Humboldt est la vérité même : il y a une littéralité inauthentique, une étrangeté insignifiante qui n'a aucun rapport avec la véritable étrangeté du texte. De même, il y a un rapport inauthentique à l'étrangeté, qui la rabaisse à ce qui est exotique, incompréhensible, etc. C'est bien là ce qu'A. W. Schlegel reprochait à Voss : avoir créé un sabir de grec et d'allemand beaucoup trop « étrange ». Mais le problème, c'est de savoir si la ligne de partage entre l'étranger, *das Fremde*, et l'étrangeté, *die Fremd-*

1. *Ibid.*, p. 82.

2. *Ibid.*, p. 83-84.

heit, peut être « facilement » tracée. Si oui, comment? Et par qui? Humboldt répond : par le lecteur « non prévenu ». Mais qui est le lecteur non prévenu? Un lecteur non prévenu, qu'est-ce que c'est? De plus : si la tâche de la traduction est d'élargir la capacité signifiante et expressive d'une langue, d'une littérature, d'une culture, d'une nation, et donc du lecteur, elle ne peut pas être totalement définie par ce qu'*a priori* la sensibilité de ce dernier peut accueillir; justement, tout le prix de la traduction est (théoriquement) d'élargir cette sensibilité. La *Fremdheit* n'est pas seulement l'insignifiance de ce qui est inutilement choquant; ou, pour évoquer un problème que n'importe quel traducteur connaît bien, une traduction qui « sent la traduction » n'est pas forcément mauvaise (alors qu'inversement, on pourrait dire qu'une traduction qui ne sent pas du tout la traduction est forcément mauvaise). La *Fremdheit*, c'est aussi l'étrangeté de l'étranger dans toute sa force : le différent, le non-semblable, ce à quoi on ne peut donner la semblance du même qu'en le tuant. Ce peut être le terrible de la différence, mais aussi la merveille de celle-ci; ainsi, toujours, est apparu l'étranger : démon ou déesse. La ligne de partage entre l'étranger, *das Fremde*, et l'étrangeté, *die Fremdheit* (qui peut être l'*Unheimlichkeit* de Rilke et de Freud, l'« inquiétante-étrangeté »), est aussi difficile à tracer que celle entre l'étrangeté inauthentique et l'étrangeté authentique. Ou plutôt, c'est une ligne qui se déplace sans cesse, tout en continuant à exister. Et c'est sur cette ligne, très précisément, que le classicisme allemand (mais aussi bien le Romantisme) se sépare de Hölderlin. Ou plutôt encore, on peut dire que Hölderlin est parvenu à faire reculer cette ligne *au-delà* de ce qui était pensable, concevable, pour un Humboldt ou un Goethe (lesquels, pourtant, plus libéraux qu'un A. W. Schlegel, acceptaient les grécisations de Voss). Ce qui donne à penser que la traduction se situe justement dans cette région obscure et dangereuse où l'étrangeté démesurée de l'œuvre étrangère et de sa langue

risque de s'abattre de toute sa force sur le texte du traducteur et sa langue, ruinant ainsi son entreprise et ne laissant au lecteur qu'une *Fremdheit inauthentique*. Mais si ce danger n'est pas couru, on risque de tomber immédiatement dans un autre danger : celui de tuer la dimension de l'étranger. La tâche du traducteur consiste à affronter ce double danger et, d'une certaine façon, à tracer lui-même, sans aucune considération du lecteur, la ligne de partage. Humboldt, en exigeant de la traduction qu'elle nous fasse sentir l'étranger, mais non l'étrangeté, *a tracé les limites de toute la traduction classique*. Il a tracé aussi les limites de ce qui, dans la conception classique de la culture et du rapport des langues, doit être l'essentiel : promouvoir l'équilibre du mouvement de la *Bildung*, mais sans exposer ce mouvement à la démesure de la « motion violente » de l'étranger. Ce qui signifie peut-être en fin de compte : refuser l'étrangeté de l'étranger tout aussi profondément que l'ethnocentrisme du classicisme français ¹.

1. Dans le domaine de la traduction, les limites de la théorie herméneutique – de Schleiermacher à Steiner – paraissent être les suivantes : dissoudre la spécificité du traduire en en faisant un cas particulier de processus interprétatif, être incapable d'aborder, en tant que théorie de la conscience, la dimension inconsciente dans laquelle se jouent les processus linguistiques – et donc la traduction.

En ce qui concerne le premier point, affirmer que la traduction est une interprétation, un acte de « compréhension », etc. est une évidence égarante. Qu'il y ait de l'interprétation dans toute traduction ne signifie pas que toute traduction ne soit qu'interprétation ou repose essentiellement sur de l'interprétation. Le rapport à l'œuvre et à la langue étrangères qui se joue dans la traduction est *sui generis*, ne peut être saisi qu'à partir de lui-même. L'interprétation vise toujours un sens. Or, la traduction dépend si peu d'une captation totale du sens qu'à la limite; il faut toujours traduire des textes et des langues qu'on ne « comprend » pas entièrement. L'acte de traduire produit son propre mode de compréhension de la langue et du texte étrangers, qui est différent d'une compréhension herméneutico-critique. D'où il s'ensuit que la traduction ne repose jamais sur une interprétation pré-existante. Par exemple, la sûreté d'une traduction philosophique ne dépend pas de la compréhension critique du texte à traduire, même si un travail d'interprétation et d'analyse est bien entendu indispensable. On pourrait dire que l'analyse textuelle à laquelle un traducteur doit se livrer – comme repérer dans un roman le réseau des termes et des associations fondamentaux, le « système » de son écriture, etc. – est *a priori* déterminée par le fait qu'il va traduire : lire pour traduire, c'est illuminer le texte d'une lumière qui n'est pas de l'ordre de l'herméneutique seulement, c'est opérer une lecture-traduction – une *pré-traduction*. Cette pré-traduction peut apparaître si l'on regarde les mots, les phrases ou les segments

de phrases qu'un traducteur a soulignés dans l'ouvrage à traduire *avant* de commencer la traduction proprement dite : non seulement les mots et les passages qu'il ne « comprend » pas (que l'on supposera peu nombreux), mais ceux qui, à la première lecture, posent un problème de traduction à cause de leur grande distance par rapport à la « langue d'arrivée ». On a là les lignes de crête de l'étrangeté de l'œuvre, ou sa ligne de résistance à la traduction. Et cette ligne coïncide en grande partie avec le système original de l'œuvre dans sa langue. De là, est possible une certaine lecture de l'œuvre, qui peut se transformer en lecture « critique ». Traduire est en ce sens une *connaissance* de l'œuvre.

Le *criticism by translation* est un mode de critique irréductible à la critique interprétative. La théorie herméneutique méconnaît cette dimension. Logiquement, elle en vient à considérer le traducteur comme le parent pauvre du critique. Elle ne perçoit pas la positivité de la lecture traduisante. Pour elle, il vaudrait toujours mieux lire l'ouvrage dans sa langue originale. La traduction serait un pis-aller. Mais cela est faux : tout comme, pour l'œuvre, l'être-traduit est un mouvement enrichissant, et non un déracinement, la lecture d'une traduction est pour le lecteur une opération originale ; non seulement parce qu'il s'agit d'un ouvrage étranger, mais parce que c'est un type d'écriture et de texte particuliers.

Disons aussi : le mode de lecture « normal » d'un texte étranger, c'est celui de sa traduction. Lire un livre dans sa langue d'origine constituera toujours une exception, et une opération pleine de limitations. Telle est la situation culturelle normale, à laquelle aucun apprentissage des langues ne peut ni ne doit remédier, car elle n'a rien de négatif. Il y a lieu, ici, de procéder à un radical renversement des valeurs.

La traduction n'est pas un pis-aller, mais le mode d'existence par lequel une œuvre étrangère parvient jusqu'à nous en tant qu'étrangère. La bonne traduction maintient cette étrangeté en nous rendant l'œuvre accessible.

En fait, on présuppose toujours que celui qui peut lire l'œuvre dans sa langue d'origine est mieux placé pour la goûter et la connaître que celui qui doit se contenter d'une traduction. Celle-ci serait à l'original ce qu'une photo de femme est à une femme réelle. Mais les deux lecteurs ont affaire à un texte étranger, qui leur reste toujours étranger, traduit ou non. Cette étrangeté est irréductible. Nous, Français, ne lirons jamais un poème anglais comme le lit un Anglais. La différence entre les deux lecteurs n'est que de degré.

Combattre l'occultation sempiternelle de cet état de choses (qui est un phénomène historique qu'il faudrait étudier, tout comme on a commencé à étudier ce qu'est, culturellement parlant, une « mauvaise » traduction) est l'une des tâches d'une théorie de la traduction.

Que la traduction qui « sent » la traduction soit par ailleurs considérée comme mauvaise, c'est là un contresens, qui méconnaît que l'écriture d'une traduction est un mode d'écriture irréductible : une écriture qui accueille dans sa langue propre l'écriture d'une autre langue, et qui ne peut, sous peine d'imposture, faire oublier qu'elle est cette opération. Il faut même aller plus loin, et dire que dans toute écriture littéraire, il y a toujours trace d'un tel rapport. Tout comme dans notre parole, dit Bakhtine, il y a toujours la parole d'autrui, et que cet entrelacement des deux paroles constitue la structure dialogique du langage humain. Si toute écriture implique un horizon de traduction (tel serait, profondément, le sens de la *Weltliteratur* goethéenne), il est absurde de demander à une traduction d'apparaître comme une « pure » écriture qui est elle-même un mythe. Une discipline comme la littérature comparée vit de l'occultation ou de l'oubli de cette problématique, que nous avons mentionnée déjà à propos de *Don Quichotte*.

*Hölderlin :
le national et l'étranger*

Les traductions de Hölderlin, ainsi que les rapports qu'elles entretiennent avec l'ensemble de son œuvre poétique et de ses réflexions, ont fait l'objet d'études approfondies¹. Étant donné la grande rareté de ce type d'études, il faut y voir un signe sûr de leur profonde singularité. Nous n'avons ici ni l'intention ni la prétention de procéder à une confrontation des traductions hölderliniennes avec leurs originaux. Nous voulons simplement tenter de montrer ce qui fait à la fois la singularité, l'historicité et aussi la surprenante modernité de ces traductions — ce qui n'est possible qu'en examinant, fût-ce sommairement, leur *espace de jeu* propre, espace de jeu qui est celui de la poésie, de la pensée et même de l'existence de Hölderlin. Nous voulons également montrer que, tout en appartenant à leur époque, et ayant même des précédents (particulièrement Voss), les traductions du poète souabe annoncent une problématique de la traduction et de la poésie qui est déjà la nôtre. En leur temps, ces traductions ont été considérées, notamment par Schiller, comme l'« œuvre d'un fou », même si des personnalités comme Brentano et Bettina von Arnim ont su les saluer avec enthousiasme. Mais ce n'est qu'au ^{xx}e siècle, à partir de N. von

1. F. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart, 1961; W. Schadewaldt, *Préface aux traductions de Sophocle de Hölderlin*, Fischer Verlag, 1957, etc.

Hellingrath, qu'elles ont été reconnues comme faisant date dans l'histoire de la traduction, non seulement allemande, mais occidentale. Ainsi ont-elles accédé au rang peu fréquent de traductions historiques. L'impact de la traduction d'*Antigone*, par exemple, peut se mesurer au fait qu'elle a servi de livret à un opéra de Carl Orff, *Antigona*, et que, sous une forme adaptée par B. Brecht, elle a été jouée au théâtre de nombreuses fois, notamment par l'une des troupes les plus importantes de la seconde moitié du xx^e siècle, le *Living Theatre*.

Comme l'a souligné W. Benjamin ¹, les traductions de Hölderlin, tout au moins celles de Sophocle, sont les dernières œuvres que produit le poète avant de sombrer dans la schizophrénie. Si l'on en croit W. Benjamin, il y aurait un lien entre la radicalité de ces traductions et l'effondrement de Hölderlin :

Ces traductions sont des archétypes de leur forme [...] Et c'est précisément pourquoi elles sont exposées plus que d'autres à l'immense danger qui, dès le départ, guette toute traduction : que les portes d'un langage si élargi et si dominé retombent et enferment le traducteur dans le silence [...] Ici le sens s'effondre d'abîme en abîme, jusqu'à risquer de se perdre dans les gouffres sans fond du langage ¹.

Nous pouvons peut-être mieux mesurer le rapport qui existe entre la schizophrénie, le rapport aux langues et la traduction grâce à la psychanalyse ².

Les traductions de Hölderlin appartiennent entièrement à sa trajectoire poétique, à la conception qu'il a du langage, de la poésie et de ce qu'il appelle lui-même l'« épreuve de l'étranger ». À tel point que les catégories habituelles de poésie et de

1. « La Tâche du traducteur », dans *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971, p. 275.

2. Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, P.U.F., Paris, 1969. Cf. aussi Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, où apparaît ce rapport négatif avec la langue maternelle qui pousse le schizophrène vers les langues étrangères et une sorte de langue mythique destinée à neutraliser la langue de la « mère ».

traduction s'appliquent malaisément ici. Hölderlin est un très grand poète; c'est aussi un très grand traducteur, un très grand « penseur » et également (si l'on peut dire) un très grand schizophrène¹. Quoique ayant décisivement participé à la construction de l'Idéalisme allemand avec ses amis Schelling et Hegel, il suit un chemin propre qui l'éloigne de plus en plus de ce champ et l'amène à une reformulation de la *Bildung* qui, en vérité, fait littéralement sauter ses cadres.

Hölderlin traducteur ne s'est guère expliqué sur les principes de ses traductions. Nous trouvons, dans les *Remarques sur Œdipe* et les *Remarques sur Antigone*, ainsi que dans des lettres de la même période, quelques observations très brèves. Mais qui, nous le verrons, sont de poids. Les difficiles textes spéculatifs consacrés à la poésie n'abordent pas directement non plus les questions de la traduction. Avant d'étudier la complexe problématique du « propre » et de l'« étranger » qui domine les *Remarques* et les lettres à Böhlendorff, Wilmans et Seckendorf, nous voudrions évoquer une double particularité de la *langue poétique* de Hölderlin qui nous permettra un meilleur accès à l'espace de ses traductions.

Rien de plus transparent, de plus clair — même dans son obscurité —, rien de plus « chaste » et de plus « pur », on l'a souvent dit, que la poésie hölderlinienne. Rien de moins sensuel, de moins charnel. Pourtant, cette poésie n'est absolument pas abstraite, éthérée ou même symbolique au sens des Romantiques. De même, sa thématique générale est on ne peut plus claire, précise et délimitée dans ses diverses polarités : le Limité et l'Illimité, le Haut et le Bas, le Grec et l'Hespérique, la Patrie et l'Étranger, le Ciel et la Terre, etc., toutes polarités saisies généralement d'une façon presque « géographique », même s'il s'agit ici d'une géographie poétique, mythique et même

1. Laplanche : « Poète parce qu'il ouvre la schizophrénie comme question, il ouvre cette question parce qu'il est poète » (*op. cit.*, p. 133).

historique. Les grands fleuves allemands et européens, les Alpes, la Souabe natale, les villes allemandes, la Grèce et ses hauts lieux, l'Orient et le Sud : il serait possible de dresser une carte des lieux hölderliniens. Or, la langue du poète semble s'accorder profondément à cette thématique géographique en ce que, dans son dépouillement même, *elle tend à s'incorporer simultanément des éléments linguistiques « grecs » et « natifs »*, en l'espèce, un allemand qui a su intégrer à lui le dialecte maternel de Hölderlin, le souabe, mais aussi tout un trésor langagier renvoyant, par-delà Klopstock, Voss et Herder, à Luther et à l'ancien allemand. Dans un livre modeste, mais très éclairant, Rolf Zuberbühler a patiemment exploré ce qu'il appelle « le renouvellement du langage chez Hölderlin à partir de ses origines étymologiques ¹ ».

Ce renouvellement, totalement conscient chez Hölderlin, consiste à puiser dans le fond linguistique de la langue allemande, à utiliser les mots en leur redonnant dans le poème leur sens, sinon « originaire », du moins ancien. Ainsi, quand Hölderlin emploie le mot *Fürst*, prince, il lui redonne son sens de *Vordeste*r, d'*Erste*r, d'avant-premier ou premier ². L'adverbe *gern*, volontiers, essentiel chez lui, renvoie à sa racine, *gebren*, *begehren*, désirer ³. *Ort*, lieu, est souvent employé dans les poèmes dans le vieux sens que l'on trouve chez Luther, de *Ende*, fin ⁴. *Hold*, favorable, gracieux, propice, est rapproché de l'allemand dialectal *helden* qui signifie pencher, et de *Halde*, la pente ⁵. *Meinen* renvoie à l'ancien allemand *minnen* ⁶. R. Zuberbühler multiplie les exemples d'une telle approche « étymologique » de la langue chez Hölderlin. Certes, ce type

1. *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Erich Schmidt, Berlin, 1969.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 81.

5. *Ibid.*, p. 94.

6. *Ibid.*, p. 101.

d'approche est fréquent à la fin du XVIII^e siècle, notamment chez Klopstock et Herder. Mais chez Hölderlin, ce recours, non pas tant à l'étymologie qu'aux significations *plus parlantes* qu'ont pu avoir les mots allemands dans ce qu'on pourrait appeler leur époque dialectale (Moyen Âge, Luther), devient une loi de création poétique originale et complexe. Et cette loi renvoie à Luther et à sa fondation de la langue. Que ce renvoi soit conscient, c'est ce qu'atteste un vers de jeunesse du poète :

Sprechen will ich, wie dein Luther spricht ¹

Hölderlin emprunte à la Bible de Luther de nombreux mots ² (*Blik, Arbeit, Beruf, Zukunft, Geist*) et certains de ses vers s'inspirent directement d'elle. Ainsi,

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhn

reproduit rythmiquement la traduction luthérienne de Phil. I, 29 :

Denn euch ist gegeben um Christus willen zu thun ²...

Ici, le recours au vieux parler luthérien, fréquent à l'époque ³, se trouve situé dans un mouvement poétique qui va bien au-delà de la quête des origines nationalistes de Klopstock et de Herder. Ce mouvement vise à retrouver la *Sprachlichkeit*, la force parlante de la langue commune, force parlante qui vient de son enracinement pluri-dialectal. Car repérer les multiples

1. « Je veux parler, comme parle ton Luther » (Grande édition de Stuttgart, I, 15, 12).

2. In Zuberbühler *op. cit.* p. 24.

3. « Tout ce qui est vieux n'est pas vieilli, écrit A. W. Schlegel dans son article sur Shakespeare, et la langue sentencieuse de Luther est encore maintenant plus allemande que maintes préciosités à la mode » (*Die Horen* p. 112).

emprunts de Hölderlin à Luther, à Klopstock, au Piétisme, etc., c'est indiquer le même élan qui le pousse à intégrer à sa langue poétique des éléments de son dialecte maternel, le souabe ¹. Sur ce plan, la proximité de Hölderlin au père fondateur de l'allemand, le traducteur Luther, saute aux yeux. Mais ce mouvement, nous pouvons lui donner un nom : *c'est le retour à la langue naturelle, à la Natursprache et à ses pouvoirs*. À ceci près que cette langue naturelle est aussi la langue natale ou, pour parler comme Hölderlin, « native ». En vérité, le poète souabe nous apprend que *la langue naturelle est toujours aussi langue natale*. Mais ce n'est pas tout. Il serait stupide de voir en Hölderlin un poète « localiste » comme Hebel. Il n'écrit pas en dialecte, mais dans la *Hoch- und Schrift-Sprache* ². En outre, sa poésie intègre – non moins décisivement – une foule d'éléments lexicaux, métriques et rythmiques d'une langue étrangère : le grec. Ici encore, l'ouvrage de Zuberbühler fournit maints exemples révélateurs : l'expression, ou plutôt le néologisme *unstädtisch* rend le grec *ἄπολις*, ou *des Tages Engel* rend le grec *ἄγγελος*, etc. On peut donc dire que la langue poétique hölderlinienne se constitue dans un double mouvement de retour aux significations de la langue naturelle et natale, et d'appropriation de la *Sprachlichkeit* d'une langue étrangère, le grec, elle-même d'essence dialectale. Ce mouvement, dans sa radicalité, n'a aucun équivalent dans la poésie de l'époque, qui cherche avec le Romantisme à édifier une *Kunstsprache* ou, avec

1. Sur l'influence des dialectes, voir Lothar Kempter, *Hölderlin in Hauptwil*, Saint-Gall, 1946.

2. Cf. la poésie de G. M. Hopkins ; « Le mélange du latin et de l'anglo-saxon était un fait historique [...] Cependant, l'on pouvait tenter, sinon d'exclure entièrement le latin, du moins d'en réduire singulièrement la part [...] en l'inféodant à l'élément saxon originel devenu prédominant. C'est là ce que fit Hopkins [...] À la recherche de ce nouveau dosage [...] il lui advint de faire siens des mots, ou des acceptions, tombés en désuétude [...] De même, telle expression recueillie sur les lèvres d'un paysan gallois perd entièrement chez lui son caractère régional limité [...] C'est que Hopkins s'est approprié ce dire de terroir, ces mots anciens, pour des raisons profondes, et qu'il les met en jeu selon des lois d'airain » (G. M. Hopkins, *Poèmes*, trad. et intr. de P. Leyris, Le Seuil, 1980 p. 10-11).

Goethe, une poésie solidement cantonnée dans le domaine de la *Schriftsprache* classique.

Or, ce caractère unique de la poésie holderlinienne peut être défini par les deux expressions que Heidegger a employées à propos du poème *Mémoire* : « L'épreuve de l'étranger et l'apprentissage du propre ¹. » Il y a là une *double loi* dont Hölderlin a formulé l'essence dans une lettre à Böhlendorff datée du 4 décembre 1801 :

Nous n'apprenons rien plus difficilement que le libre usage du national. Et je le crois, c'est justement la clarté de la présentation qui nous est originellement aussi naturelle qu'aux Grecs le feu du ciel. C'est précisément pourquoi ils seront *surpassables* plutôt dans l'éclat de la passion [...] que dans leur homérique présence d'esprit qui est don de présentation.

Cela sonne comme un paradoxe. Mais je l'affirme encore une fois [...] avec le progrès de la culture (*Bildung*), ce qui est proprement national perdra toujours plus de sa primauté. C'est pourquoi les Grecs sont moins maîtres du pathos sacré, parce qu'il leur était inné; ils excellent au contraire dans le don de la présentation, à partir d'Homère, parce que cet homme extraordinaire avait assez d'âme pour ramener à son empire d'Apollon la proie de la *sobriété junonienne* et occidentale, s'appropriant ainsi vraiment l'élément étranger.

Chez nous c'est l'inverse. Voilà pourquoi il est également si dangereux de tirer les règles de notre art de la seule perfection grecque. J'y ai longtemps peiné, et je sais désormais qu'à part ce qui doit être, chez les Grecs et chez nous, le plus haut, à savoir le rapport vivant, le destin, il ne nous est pas du tout permis d'avoir avec eux quelque chose d'*identique*.

Mais ce qui est propre doit tout aussi bien être appris que ce qui est étranger. C'est pourquoi les Grecs nous sont indispensables. Seulement, nous ne pourrions pas les rejoindre précisément dans ce qui nous est propre, national, parce que, encore une fois, le *libre* usage de ce qui nous est *propre* est ce qu'il y a de plus difficile ².

Cette lettre célèbre renvoie à l'un des tournants de la poésie holderlinienne : à l'origine, il y a certainement chez le poète

1. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973, p. 147.

2. *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1967, p. 640.

une immense fascination du monde grec, qui prend fréquemment le visage de la nostalgie. Mais peu à peu, Hölderlin passe de l'image, après tout fort courante depuis Winckelmann, d'une Grèce qui serait le lieu de la perfection naturelle, à une Grèce dont le « propre », l'élément originel serait ce qu'il cherche à cerner par des expressions comme le « feu du ciel », le « pathos sacré », ou encore l'« aorgique ». Soit une Grèce qui se rapproche plus de la vision nietzschéenne ou, d'une façon générale, moderne : le monde violent du mythe. Par tous ces traits, la Grèce apparaît comme ce qui, dans son origine et sa trajectoire, nous est étranger, et même *l'étranger*. Et c'est bien là, nous l'avions signalé, ce qu'avait pressenti F. Schlegel. Si la trajectoire grecque va du « pathos sacré » à la « sobriété junonienne », celle de l'Occident moderne consiste plutôt à conquérir le « pathos » qui lui est étranger, étant donné que son « propre » est précisément cette même « sobriété junonienne ». Si les Grecs n'avaient pas conquis cette « sobriété », ils auraient été comme engloutis par le « feu du ciel » (la tentation d'Empédocle); mais sans ce même feu du ciel, l'Occident risque de sombrer dans un mortel prosaïsme, dans ce que Hölderlin appelle la « vacance du partage », le *Schicksaallöse*¹. Les deux trajectoires sont donc littéralement opposées, ce qui entraîne que la Grèce ne peut pas être un modèle :

Et ainsi les modes de représentation grecs et leurs formes poétiques se subordonnent plus à celles de la patrie².

Ainsi Hölderlin écrit-il à Seckendorf le 12 mars 1804 :

La fable, visage poétique de l'histoire, et architectonique du ciel, m'occupe en ce moment plus que tout, et particulièrement le national dans la mesure où il diffère du grec³.

1. *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p. 80.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Ibid.*, lettres, p. 125.

Mais cela ne veut absolument pas dire que le poète délaisserait les Grecs pour se consacrer désormais à la « haute et pure exaltation des chants de la patrie ¹ ». S'il en était ainsi, nous aurions une phase grecque chez Hölderlin, puis une phase nationale. Ce qui n'est pas le cas. Il s'agit bien plutôt d'un double mouvement *simultané* – celui-là même que nous avons signalé au niveau de la langue hölderlinienne – qui lie « l'épreuve de l'étranger » (du feu du ciel, du pathos sacré, de l'aorgique, du Sud, de la Grèce, de l'Orient) et « l'apprentissage du propre » (la patrie, le natal, le national).

Heidegger écrit dans son commentaire de *Mémoire* :

L'amour de l'exil voulu dans le but de se trouver un jour chez soi dans ce qu'on a en propre, telle est la loi essentielle du destin qui destine le poète à fonder l'histoire de sa patrie ².

Cette formulation ne définit pas exactement la loi hölderlinienne, et Heidegger s'en rend sans doute compte quand, dans une note ajoutée à son commentaire, il écrit :

Dans quelle mesure [ce que dit Hölderlin] peut se laisser dériver du principe de la subjectivité inconditionnelle de la métaphysique absolue propre à la pensée allemande et telle qu'on la rencontre chez Schelling et Hegel, selon lesquels l'être-en-soi-même de l'esprit exige d'abord le retour à soi-même, qui ne peut s'effectuer à son tour qu'à partir de l'être-hors-de-soi, dans quelle mesure donc une telle référence à la métaphysique, même si elle fait apparaître des relations « historiquement exactes », n'obscurcit pas la loi poétique bien plus qu'elle ne l'éclaire, c'est la question que nous nous contentons de livrer à la méditation de toute pensée ³.

En effet, le mouvement de sortie et de rentrée en soi de l'Esprit, tel que le définissent Schelling et Hegel, mais égale-

1. *Ibid.*, lettres, p. 119.

2. Heidegger, *op. cit.*, p. 111.

3. *Ibid.*, p. 114.

ment F. Schlegel, nous l'avons vu, est aussi bien la *re-formulation spéculative* de la loi de la *Bildung* classique : le propre n'accède à lui-même que par l'*expérience*, c'est-à-dire l'épreuve de l'étranger. Cette expérience peut être le *Reise*, le voyage romantique d'Henri d'Ofterdingen, au terme duquel le propre et l'étranger découvrent leur identité poétique, ou les *Années d'apprentissage* de Wilhelm Meister, où celui-ci découvre lentement la solidité d'une existence bourgeoise délivrée de sa hantise de l'infini et célèbre les vertus de l'auto-limitation, loin des atteintes du « démonique ».

La pensée de Hölderlin ne relève d'aucune des deux lois ; plus complexe, elle fait éclater la simplicité du schéma de la *Bildung* : il ne s'agit ni de l'apprentissage de l'infini ni de celui du fini. De fait, elle fait apparaître quelque chose de plus profond et de plus risqué. D'une part, le mouvement vers le propre et celui vers l'étranger ne sont pas des mouvements qui se succéderaient linéairement, au sens où le second serait comme la simple condition du premier. Le poème *Migration* chante plutôt simultanément l'épreuve de l'étranger et l'attachement au propre :

Souabe fortunée, ô Mère,
 Comme ta sœur plus éclatante
 La Lombardie là-bas
 Par cent rivières irriguées!
car tu habites
 Près du foyer de la demeure
Et c'est là d'où procède
 Ta native fidélité. Car ce qui gîte
 Près du jaillissement originel ne quitte
 Un tel lieu qu'à grand-peine. Et tes enfants, les
 Cités aux rives du lointain lac pâle,
 Aux berges herbeuses du Neckar, aux bords du Rhin :
 Certes, nul autre lieu, se dit chacune,
 Ne saurait m'être un meilleur séjour.

Mais moi, c'est le Caucase où je prétends!

.....

Toutefois, un peu plus loin, après avoir célébré le « pays d'Homère », Hölderlin déclare :

Et pourtant je ne songe point à demeurer.
Inclémente, âpre à conquérir est la
Taciturne, celle à qui j'échappai, la Mère ¹.

Dans la première version de *L'Unique*, il rappelle encore cet amour de l'étranger qui, sans cesse, tend à supplanter l'amour du propre :

Qu'est-ce donc, aux
Antiques rives heureuses
Qui m'enchaîne ainsi, pour que je leur porte
Plus grand amour encor qu'à ma patrie ²?

D'autres poèmes, à l'inverse, célèbrent comme le bien le plus propre du poète la patrie :

.....Mien est
Le discours de la patrie. Que ne
Me l'envie personne ³

Mais cette patrie, énigmatiquement, paraît le plus difficile, du moins en son « libre » usage :

Un jour j'ai interrogé la Muse, et elle
Me répondit :
À la fin tu vas le trouver.
Aucun mortel ne peut le saisir.

.....
Fruit interdit, comme le laurier, pourtant, est
Le plus la patrie..... ⁴

1. *Œuvres*, p. 846-848.

2. *Ibid.*, p. 848.

3. *Ibid.*, p. 933.

4. *Ibid.*, p. 895.

Mnémosyne, plus que tout autre poème de Hölderlin, a énoncé le péril qui gît dans l'amour de l'étranger, et que seul l'amour de la « patrie » peut conjurer :

Un signe, tels nous sommes, et de sens nul,
Morts à toute souffrance, et nous avons presque
Perdu notre langage en pays étranger

.....

Mais ce qu'on aime? Un éclat de soleil
Au sol, c'est ce que voient nos yeux, et la poussière desséchée,
Et les ombreuses forêts de la patrie.....¹

La fin du poème retourne au pays étranger, présenté cependant comme un paysage de mort :

Achille sous le figuier, mon Achille
Est mort,
Et près des grottes marines, des ruisseaux
Voisins du Scamandre,
Le corps d'Ajax est étendu...

Ce qui s'ouvre ici, simultanément, c'est une dimension dont chacun des pôles, le propre et l'étranger, est, pris dans son immédiation, également *dangereux* : l'étranger, le feu du ciel, pourrait anéantir celui qui s'en approche trop, mais le propre, la patrie, recèle *aussi* le danger d'un engloutissement. Dans les deux cas, il y a péril d'une chute dans le pur Indifférencié, d'une fusion mortelle avec l'Immédiateté. C'est bien le danger qu'évoque la troisième version de *L'Unique* :

.....Oui, le monde sans cesse, avec un cri
De joie, s'arrache à cette terre, la laissant
Dépouillée où l'humain ne la sait retenir²

1. *Ibid.*, p. 879-880.

2. *Ibid.*, p. 866.

Toute cette problématique est comme résumée dans l'une des dernières versions de *Pain et vin* :

.....car l'esprit n'est pas chez lui
 Au commencement, ni à la source. La patrie le dévore,
 L'esprit aime la colonie et un oubli vaillant.
 Nos fleurs et les ombres de nos forêts réjouissent
 L'affaibli. Celui qui donne l'âme serait presque consumé¹.

Ici se trouve exprimée avec une insurpassable rigueur la double loi de l'« esprit » : d'une part, « la patrie le dévore », d'autre part, « les ombres de nos forêts » le sauvent. Le mouvement par lequel l'« esprit » échappe à la mortelle immédiateté (dévorante) de la patrie est aussi bien celui qui risque de le consumer à la brûlante lumière de l'étranger. Dès lors, de même que l'épreuve de l'étranger protège de la mauvaise patrie, l'apprentissage de la patrie protège du feu du ciel – de l'étranger. Les deux mouvements sont inséparables : la tâche de la poésie consiste donc à *maîtriser* les déséquilibres inhérents à

1. *Ibid.*, p. 1206. La « colonie », dit Heidegger dans son commentaire de *Mémoire* (*op. cit.*, p. 118), « c'est l'étranger, mais l'étranger qui fait en même temps penser à la patrie ». « La colonie est la fille qui rappelle la mère patrie » (*ibid.*). Remarquable est l'apparition chez Hölderlin, dans un poème qui traite du propre et de l'étranger, de la notion de « colonie ». Celle-ci fait aussi bien allusion, dans l'horizon du poète, aux « colonies grecques » antiques (la scène d'*Empédocle* est Agrigente, une colonie), colonies qui, en effet, étaient comme les « filles » de la « mère patrie », qu'aux *modernes* colonies des « Indes », évoquées, avec Colomb ou Vasco de Gama, dans maints poèmes tardifs de Hölderlin (cf. *Les Titans*, p. 893). Or, ces modernes colonies, qui s'établissent sur les « îles odorantes » de l'Asie et de l'Amérique (les anciennes et les nouvelles Indes), entretiennent un rapport différent à la « mère patrie » : celle-ci se perpétue en elles, mais les « filles », pourrait-on dire, s'y métissent : la colonie moderne est le lieu où le propre et l'étranger s'unissent. Fille, elle s'est mariée à l'étranger. Et c'est là quelque chose qui n'a pu échapper à Hölderlin lors de son séjour dans le port « colonial » de Bordeaux.

Les « Indes » du poète n'ont en ce sens rien à voir avec celles du Romantisme : elles désignent l'immense espace historique ouvert par les grands navigateurs et les *conquistadores*, qui ont institué une nouvelle figure de la « colonie », et donc du rapport avec l'étranger. Que ce rapport ait historiquement été vécu en référence avec les voyages des colonisateurs grecs, c'est ce que montrent les *Lusiades* de Camoëns, que l'Allemagne découvrait à l'époque où Hölderlin écrivait ses poèmes. Le voyage d'A. de Humboldt en Amérique du Sud est une exploration du règne de la moderne colonie.

l'expérience du propre et à l'expérience de l'étranger. Tâche que *Patmos* exprime en toute clarté :

Nous avons vénéré la Terre, notre mère,
Et voici peu, la lumière du soleil,
Ne sachant point, mais le Père aime, le
Maître du monde, avant toute chose,
Que la lettre en sa fermeté soit maintenue
Avec soin ; que de ce qui perdure soit rendu visible
Le sens profond. Et le chant allemand lui obéit ¹.

De même, *Vatican* :

Garder Dieu dans sa distincte
Pureté, c'est la tâche qui nous fut confiée,
Afin, puisque s'y lient tant de choses,
Que sur l'expiation, sur une
Transgression du Signe,
Nul jugement de Dieu ne s'institue ².

Instituer un équilibre, une mesure dans cette dimension, opérer une tâche de *différenciation*. Ou plutôt, la poésie, le *chant*, instaure « ce qui demeure » (*Mémoire*), soit cette dimension différenciée dans laquelle l'expérience de l'étranger et l'expérience du propre parviennent à être dominées. La poésie peut jouer ce rôle de fondation parce qu'elle est langage, *lettre* et *signe*, parce qu'elle se tient, dit Hölderlin,

sous le règne du Zeus qui [...] non seulement *érige une limite* entre cette terre et le monde farouche des morts, mais encore *force plus décisivement vers la terre* l'élan panique éternellement hostile à l'homme, l'élan toujours en chemin vers l'autre monde ³.

1. *Œuvres*, p. 780.

2. *Ibid.*, p. 915.

3. *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p. 79.

La poésie, en tant que mise en œuvre du dialogue (*Gespräch*) qu'est le langage dans le chant (*Gesang*), est le lieu de ce combat par lequel s'institue le règne du Différencié. En tant que lieu de ce combat, de l'instauration de la Différence, le langage est « des biens le plus périlleux ¹ », parce qu'il peut être *lui-même* la proie de cette indistinction qu'il a à charge de conjurer. Hölderlin le savait bien, qui a pu dire dans *Vatican* :

Turc. Et la chouette, familière des Écritures,
Telle une femme enrouée, discourt dans les cités en ruine. Tous
Ceux-là sont les gardiens du Sens. Mais souvent, telle qu'un incendie,
Éclate la confusion des langues ².

Cette problématique générale de la poésie hölderlinienne, très sommairement exposée ici, a sa rigoureuse correspondance dans le mouvement de sa langue. Celle-ci doit aussi bien faire l'épreuve de la langue étrangère (le grec) que l'apprentissage

1. *Œuvres*, p. 926.

2. *Ibid.*, p. 915. Confusion dont on trouve peut-être un exemple dans ce fragment de l'époque de Tübingen :

« Tende Strömfeld Simonetta.
Teufen Amyklée Aveiro au fleuve
Vouga la famille Alencastro le
nom de là Amalasuntha Zentegon
Anathème Ardhingellus Sorbonne Célestin
Et Innocent ont le discours inter-
rompu et lui nommé jardin
botanique des évêques français –
Aloisia Sigea *differentia vitae*
urban e et rusticae Thermodon
un fleuve en Cappadoce Val-
telino Schönberg Scotus Schönberg Ténériffe
Sulaco Venafro
contrée

De l'Olympe Weissbrunn en Basse-

Hongrie Zamora Yacca Baccho

Imperiali Gênes Larissa en Syrie » (*Œuvres*, p. 935).

Confusion des langues, des lieux – propres et étrangers. Le médecin qui examina Hölderlin en 1805 déclara « qu'il est impossible de comprendre son langage, qui semble un mélange d'allemand, de grec et de latin » (*Œuvres*, XXVI). On pourrait interroger à partir de là la schizophrénie du poète.

de la langue natale (l'allemand et ses racines dialectales). En forçant un peu les choses, on pourrait dire qu'elle doit simultanément se « souabiser » et se « gréciser » pour devenir plus proprement elle-même, pour pouvoir devenir chant de la Terre Natale, institution d'une « Nation ».

Dans l'espace de jeu de la langue maternelle, le dialecte est ce qui, au moins potentiellement, exprime le mieux l'essence du propre et du « natal ». La langue maternelle ou nationale est « fille » de ses dialectes ; mais, les dominant de son amplitude de langue commune, elle est aussi bien leur « mère ». Le rapport de la langue à ses dialectes est un rapport mutuel et différencié ; les dialectes sont dialectes de *cette* langue, n'ont de sens, d'être-dialecte que dans l'espace de celle-ci.

Mais inversement, la langue commune a besoin des dialectes, sous peine de s'appauvrir infiniment, de tomber dans la « vacance du partage ». Les dialectes, et plus généralement la créativité dialectale, constituent autant de *sources* de la langue, d'une part parce que toute langue a une origine dialectale, d'autre part parce que les dialectes, liés à elle, mais différents d'elle, alimentent comme autant de rivières le grand « fleuve » de la langue nationale. Les dialectes, dans leur *Sprachlichkeit*, leur « parlance » propre, sont les plus proches possibles de l'être terrestre de l'homme, de son être « natal ». Mais, par ailleurs, ils ne peuvent déployer cette « parlance » que dans la langue commune. Revenir, ne fût-ce que partiellement, comme avec pudeur¹, au souabe et au passé dialectal de l'allemand est donc pour Hölderlin (comme, plus tard, pour un G. M. Hopkins) effectuer ce « libre » apprentissage du propre – du propre de cette même langue qu'il fait chanter dans ses poèmes.

Mais « gréciser » l'allemand, c'est lui faire subir l'épreuve de

1. *Mémoire* : « Maint homme/A peur de remonter jusqu'à la source » (*Œuvres*, p. 876).

l'étranger, de la langue la plus étrangère qui soit, puisqu'elle porte en elle ce qui « nous » est le plus étranger, le « feu du ciel », et qui pourtant a su devenir la langue de la « sobriété junonienne », du « logos » rationnel.

Si Hölderlin « dialectisait » ou « grécisait » purement et simplement sa langue poétique, la double dimension équilibrante de celle-ci, et son pouvoir différenciant, disparaîtraient : on aurait une œuvre localiste (ou pseudo-telle), ou un pidgin de grec et d'allemand. Après tout, de tels cas sont fréquents en littérature. Mais la poésie, en tant que dimension du Différencié, de l'Articulé, du Mesuré, ne peut avoir comme élément que la langue commune : c'est-à-dire cette langue qui s'est délimitée à la fois par rapport aux dialectes qu'elle « coiffe » sans les étouffer et par rapport aux autres langues. D'une certaine façon, la double délimitation dont parle Bakhtine et que nous avons évoquée à propos de Luther se reproduit ici. Par le « dialogue » avec le grec et le « retour » à l'élément dialectal de l'allemand, la poésie fait accéder la langue commune à sa dimension propre, à cette dimension d'équilibre entre la langue étrangère et le dialecte qui est son origine ¹.

Dans un tel contexte, les traductions que Hölderlin fait des poètes grecs obéissent à tous les niveaux à une totale nécessité. *Elles signalent le point le plus extrême de cette « grécisation » de l'allemand à l'œuvre dans sa poésie.*

Mais on peut dire aussi, à l'inverse, que c'est l'allemand le plus « natif » qui est utilisé pour rendre la force parlante du grec. Ainsi ré-assistons-nous, déjà sur le simple plan des mots, au même double mouvement. Le vers :

Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben

1. Goethe, lui, veut bien plutôt la maintenir à égale distance des dialectes et des langues étrangères.

traduit avec une littéralité qui confine à l'absurde le vers 20 d'*Antigone* :

Τί δ'ἔστι ;δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος.

Καλχαίνα signifie en effet originairement avoir la couleur de la pourpre, avoir une teinte sombre. De là son glissement de sens vers : être sombre, tourmenté, etc. Là où Mazon, par exemple, traduit (en accord avec le dictionnaire, qui renvoie d'ailleurs au vers 20 d'*Antigone* pour le sens dérivé de ce verbe) :

De quoi s'agit-il donc? Quelque propos te tourmente, c'est clair ¹

Hölderlin préfère restituer le sens premier du mot grec :

Qu'y a-t-il? Tu sembles broyer un pourpre dessein ²

La traduction littérale signifie donc ici : traduire le sens premier.

Mais de nombreux mots grecs, d'un autre côté, sont rendus par des termes qui renvoient au *Mittelhochdeutsch* ou à l'allemand luthérien. Ποζῶνλζετᾱ est traduit par *mit... der Füße Tugend*, avec la « vertu » des pieds, au lieu de *mit der Kraft der Füße*, avec la force des pieds, qui serait plus évident. *Tugend*, ici, est pris dans son sens étymologique, qui renvoie au verbe *taugen*, valoir, avoir valeur ³. Πόνοϛ, normalement traduit par *Mühsal*, peine, est rendu par *Arbeit*, travail, labeur, au sens ancien. δέδποινα, *Herrin*, maîtresse, est rendu par *Frau*, femme, au sens que ce mot revêt en *Mittelhochdeutsch* ³. Zuberbühler fournit une liste impressionnante de ces exemples, et montre qu'il s'agit là d'un choix délibéré du poète. Ainsi

1. *Antigone*, Les Belles Lettres, 1967.

2. Trad. Lacoue-Labarthe, Bourgois, Paris, 1978.

3. Zuberbühler, *op. cit.*, p. 18-21.

l'allemand du Moyen Âge et de la Bible de Luther sert-il à traduire Pindare et Sophocle, non en vertu d'un goût arbitraire pour l'« ancien », mais parce que Hölderlin veut retrouver toute la force parlante des mots allemands.

Double mouvement, donc, où l'allemand doit dire littéralement un grec littéral, doit être comme forcé, violenté, transformé et peut-être fécondé par la langue étrangère. Cette littéralité, on la retrouverait aussi bien au niveau syntactique qu'au niveau lexical, et c'est elle qui donne à la traduction hölderlinienne son archaïsme souverain et violent. Toutefois, insistons-y, cette littéralité serait mal comprise si on ne voyait pas que, pour traduire ce qu'il interprète comme la littéralité du texte original – avoir la couleur de la pourpre, au lieu d'être tourmenté –, Hölderlin remontait aux sources étymologiques de l'allemand, à ce qui, dans cette langue, est littéralité et origine. La traduction devient dès lors la rencontre – choc et fusion – de deux archaïsmes, et c'est cela, non une littéralité vague, qui donne à son opération tout son sens, et qui la rattache bien évidemment au reste de l'entreprise hölderlinienne. Sauf qu'ici, l'un des pôles de cette entreprise, le brutal transfert du grec dans l'allemand, semble l'emporter sur l'autre : comme si Hölderlin, au moment même où il développait sa problématique de la différenciation, du « retournement natal », s'avavançait périlleusement dans cette zone où délimitation des langues et confusion des langues se côtoient.

Ce mouvement, cependant, se complique et approche de sa maîtrise par ceci : en plusieurs occasions, c'est le *texte original*, dans sa langue et dans son contenu, qui est violenté, et violenté dans un sens précis, celui d'une tendance fondamentale qu'il aurait selon Hölderlin refoulée :

L'art grec qui nous est étranger, du fait de son adaptation à la nature grecque et de défauts dont il a toujours su s'accommoder, j'espère en donner une présentation plus vivante que d'habitude en faisant davantage

ressortir l'élément oriental qu'il a renié et en corrigeant son défaut artistique là où il se rencontre ¹.

La traduction est chargée de révéler l'élément originaire du texte original : « l'élément oriental ». Jean Beaufret écrit à cet égard :

Orientaliser la traduction de Sophocle, c'est donc rendre la tragédie grecque plus ardente qu'elle ne peut apparaître au lecteur moderne qui, au contraire des Grecs, excelle culturellement dans l'*enthousiasme excentrique* ².

Toutefois, les choses ne sont pas si simples, car Hölderlin écrit à son éditeur quelques mois plus tard :

Je crois avoir écrit tout à l'encontre de l'enthousiasme excentrique, et ainsi rejoint la simplicité grecque ³.

Et Beaufret ajoute très justement à son commentaire :

Orientaliser la traduction n'est donc dépayser la tragédie grecque qu'en lui gardant aussi son inégalable sobriété. Les « corrections » de Hölderlin sont ainsi à double sens, et c'est dans cette optique complexe qu'il faut examiner tous les « écarts de traduction », car si c'est *comme un traître*, c'est non moins *de sainte façon* que le poète moderne se comporte, lui aussi, relativement à l'original grec ⁴.

Double mouvement donc, d'« orientalisation » de la traduction, mais aussi de captation de la « simplicité », soit de la « sobriété » par laquelle l'œuvre originale est ce qu'elle est :

[...] balance de deux excès, dit encore Jean Beaufret, de l'*Unförmliches* et de l'*Allzuförmliches*, de la démesure aorgique et du respect excessif des formes ⁴.

1. *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p. 111.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. *Ibid.*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 39.

Dans cette optique, traduire ΚαλΧαίνουβ'ἔπος par *ein rotes Wort zu färben*, c'est effectivement faire ressortir, fût-ce dans un point de détail, ce que les paroles d'Antigone contiennent, pour employer l'expression saisissante de Hölderlin dans ses *Remarques*, de *tödtendfactische*, de « brutalement meurtrier ¹ ». Et à cet effet, exactement comme en allemand, retourner à une certaine *littéralité* originaire du texte. La traduction littérale va vers cette littéralité, et même, dans une sorte de mouvement hyperbolique, la restaure là où la tendance du texte original est de la voiler, ou de la « renier ». L'original n'est pas, en effet, un donné inerte, mais le lieu d'une lutte, et cela à tous ses niveaux. Cette lutte, Hölderlin l'a décrite comme celle du « pathos » et de la « sobriété », ou de l'*Unförmliches* et de l'*Allzuförmliches*. La traduction re-produit cette lutte, et même la ré-active, mais pour ainsi dire *à l'envers* : si Sophocle va du feu du ciel à la sobriété junonienne (trajectoire grecque), le traducteur moderne, lui, va de cette sobriété au feu du ciel (trajectoire occidentale). Mais ce mouvement reste lui-même mesuré, en ceci qu'il tente aussi de « rejoindre la simplicité grecque ». Sophocle, s'il renie le feu du ciel, l'oriental qui est son propre, ne le fait que jusqu'à un certain point; le traducteur, lui, ne renie dans sa traduction la sobriété que jusqu'à un certain point.

Dira-t-on que Hölderlin, sur la base d'une certaine « interprétation » des Grecs, a arbitrairement modifié Sophocle, comme cela semble être le cas dans le passage d'*Antigone* consacré à Danaé, où il rend le vers :

Et de Zeus elle entretenait la semence en pluie d'or ²

1. *Ibid.*, p. 80. En remontant du sens figuré au sens propre, littéral, du verbe grec. La même démarche qu'en poésie avec les mots allemands. On trouvera en annexe à la traduction d'*Antigone* par Lacoue-Labarthe plusieurs exemples analogues.

2. Trad. Mazon, *op. cit.* : « Elle avait à veiller sur le fruit de Zeus né de la pluie d'or » (p. 108). Cf. la discussion de ce point par Beaufret dans son introduction aux *Remarques*, p. 36-37. Hölderlin lui-même justifie cet écart de traduction en disant : « pour rapprocher [la figure de Danaé] de notre type de représentation » (*ibid.*, p. 75).

par :

Elle comptait au père du temps
Les coups de l'heure au timbre d'or

et qu'il a ainsi produit un mélange à la fois fascinant et aberrant de littéralité objective et de recreation subjective? Certes, toute traduction d'une œuvre part d'une lecture de celle-ci, et les traductions de Hölderlin sont déterminées par sa vision de la poésie et des Grecs. Mais peut-être le concept d'*interprétation* est-il ici insuffisant. Toute interprétation est la reconstruction d'un sens qu'opère un sujet. Cette reconstruction, sur quoi se fonde-t-elle? Sur le champ de vision de ce sujet, sur sa « perspective ». Le perspectivisme est une réalité. Mais lorsque nous lisons une œuvre, *tout* n'est pas interprétation. En deçà, ou au-delà de celle-ci, il y a cette pure appréhension de l'œuvre à laquelle Goethe faisait allusion dans *Poésie et vérité* quand il évoquait longuement son « fonds ». De ce « fonds », on peut dire qu'il est irradiant, et qu'il éclaire à son tour la perspective du sujet. La vision hölderlinienne des Grecs, en ce sens, n'est pas une interprétation; elle est plutôt une *expérience* qui précède toute interprétation. Cela est si vrai que, depuis Hölderlin, tous ceux qui ont approché le monde grec ont approché (quelles qu'aient été leurs formulations) la *même* réalité ¹.

Mais ce n'est pas tout. Cette expérience qui précède toute interprétation, et la garantit de tout arbitraire subjectif, d'où surgit-elle? Il faut répondre ici : de cette lecture qu'est la *traduction* même. Sinon, il faudrait dire que Hölderlin a échafaudé une théorie de l'art grec, de la tragédie, etc., qu'il a appliquée à ses traductions. Mais en vérité, la vision qu'il a des Grecs et de la tragédie surgit d'une part de son expérience

1. Il suffit de penser à Nietzsche, à Hoffmannstahl, ou au *Sophocle* de K. Reinhardt.

de poète, et d'autre part *de son expérience de traducteur*. Seul le traducteur (et non le simple lecteur, fût-il critique) peut percevoir ce qui, dans un texte, est de l'ordre du « renié », parce que seul le mouvement de la traduction fait *apparaître* la lutte qui s'est déroulée dans l'original, et qui a conduit à l'équilibre qu'*elle est*. C'est ce que Valéry a bien pressenti :

Le travail de traduire, mené avec le souci d'une certaine approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur; et non point façonner un texte à partir d'un autre; mais de celui-ci, remonter à l'époque virtuelle de sa formation ¹.

Les corrections, les modifications, etc., de Hölderlin procèdent de ce rapport profond, *possible dans la seule traduction*, avec l'œuvre en sa période virtuelle de formation; c'est pourquoi elles ne sont ni arbitraires, ni du domaine de l'interprétation; tout au plus peut-on dire qu'il peut y avoir d'autres traductions qui, partant de ce même rapport profond, peuvent aboutir à des résultats différents. En ce sens, Hölderlin a touché une possibilité, voire une nécessité *essentiell*es de l'acte de traduire, dans son rapport avec la langue et l'œuvre étrangères, et il les a formulées avec une très grande rigueur. Parce qu'elle « remonte à l'époque virtuelle de sa formation », une traduction entretient avec une œuvre un rapport non seulement *sui generis*, mais plus profond, plus « responsable » que les autres rapports : elle a pouvoir de révéler ce qui, dans cette œuvre, est origine (inversement, elle a pouvoir de s'occulter elle-même cette possibilité), et cela indique qu'elle entretient avec elle un certain rapport de *violence*. Là où il y a révélation de quelque chose de caché, il y a violence. Et cette violence de la traduction ramène également à cette immédiateté non moins violente qui préside à la délimitation mutuelle des langues et à leur métis-

1. In : *After Babel*, p. 346.

sage. Qu'il y ait ici métissage, et non paisible acclimatation, qu'ici, les images du sexe et de la lutte l'emportent sur celles du jardinage et de la culture (Herder, Goethe), c'est bien ce que montre Hölderlin dans un passage, il est vrai, consacré à l'essence du tragique :

La présentation du tragique repose principalement sur ceci que l'insoutenable, comment le Dieu et homme s'accouplent, et comment, toute limite abolie, la puissance panique de la nature et le tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur, se conçoit par ceci que le devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée [...] Tout est discours contre discours, chacun faisant place nette de l'autre ¹.

La traduction apparaît comme l'un des lieux où s'affrontent mesure et démesure, fusion et différenciation – comme un lieu de danger (la « confusion des langues »), mais aussi de fécondité. Que la poésie soit aussi un tel lieu, cela signifie que la traduction est un *acte poétique* : non pas, comme chez les Romantiques, que la poésie est un acte de traduction, fût-il « transcendantal », mais que la traduction appartient à l'espace différenciant du poétique, espace qui peut être aussi bien celui de la confusion des langues que celui de leur délimitation. Les traductions de Hölderlin sont historiques, parce qu'elles sont les premières en Allemagne depuis Luther à habiter ce lieu où les langues et les cultures se délimitent. Que ces traductions, *a priori*, semblent se placer sous un signe opposé à celle de Luther – d'un côté la *Verdeutschung*, de l'autre la *Griechischung* – ne doit pas égarer, si d'une part une secrète *Verdeutschung* opère chez Hölderlin, et si d'autre part le type de *Verdeutschung* de Luther entretient avec la parole même de la Bible un rapport de correspondance qui passe par l'oralité et qui est plus étroit que celui de la traduction latine. Ce que nous avons appelé traduction historique avec Rosenzweig ne peut être « historique »

1. *Remarques sur Œdipe et Antigone*, p. 63.

que parce qu'il s'y produit ce type de rapport métissant-différenciant avec la langue et l'œuvre étrangères.

Par ce type d'historicité, les traductions de Hölderlin nous apparaissent à la fois *enracinées dans une tradition, ancrées dans une origine* (Luther) et *constitutrices de l'espace de jeu de la traduction occidentale moderne*. De fait, elles témoignent d'un choix qui, de tout temps, est inhérent à l'acte de traduire. Ou bien cet acte se plie aux injonctions culturelles qui, dès le début de la tradition occidentale (de saint Jérôme à Nietzsche), visent à l'appropriation et à la réduction de l'étranger, ou bien, de par la situation privilégiée d'*entre-deux* qui est la sienne, il conteste ces injonctions et devient par là même un acte culturel créateur; et cette contestation, élevée à la hauteur d'une conscience, comme on le voit par exemple chez un Pannwitz, est l'essence de la traduction *moderne*. Cette modernité, il est vrai, n'a rien à voir avec celle de l'*Athenäum*, celle de la poésie-traduction monologique ¹. Nous pourrions encore mieux mesurer sa nature si nous examinons brièvement certaines traductions du *xx^e* siècle qui se situent, bien évidemment, dans la lignée de Hölderlin.

Pensons par exemple à *L'Énéide* de Klossowski ². Dès les premiers vers, le lecteur, d'abord abasourdi par les bouleversements syntactiques que Klossowski, en tentant de restituer littéralement le latin de Virgile, impose au français, vit une étrange expérience : certes, il a bien affaire à un français latinisé, comme le souhaitait R. Pannwitz, mais ce qui est étrange, c'est que cette latinisation produit, au sens fort du mot, une série

1. Elle doit être située, avant tout, dans la manière dont l'essence de la poésie est conçue : ouvrir un espace de différenciation dans le double rapport au « natif » et à l'« étranger ». Cela n'est nullement propre à Hölderlin, et nous avons suggéré que l'on pouvait trouver chez un G.M. Hopkins une vision analogue. Ici, la poésie est conçue comme *dialogue* (*Gespräch*) et son élément reste plus que jamais la *Natursprache*. Or, l'espace de la *Natursprache* est aussi bien celui des langues, celui de Babel. La poésie moderne a du mal à habiter cet espace, dans la mesure où elle se rattache en grande partie à la pensée romantique. Et la traduction poétique connaît la même difficulté.

2. Virgile, *L'Énéide*, trad. P. Klossowski, Gallimard, Paris, 1964.

de *manifestations*. En premier lieu, c'est l'épopée virgilienne qui *apparaît*, telle qu'elle a pu surgir au moment de sa « formation ». Ce qui peut nous aider à mesurer la portée des remarques de Goethe sur le « rajeunissement » que connaît une œuvre lors de sa traduction. Alors que les traductions moins littérales nous ferment tout accès à la vérité et à l'immédiateté du dire épique :

Le poème épique de Virgile est en effet un théâtre où ce sont les mots qui *miment* les gestes [...] Ce sont les mots qui prennent une attitude, non le corps; qui se tissent, non pas les vêtements; qui scintillent, non pas les armures [...] C'est pourquoi nous avons voulu, avant toute autre chose, nous astreindre à la texture de l'original¹.

Mais il y a plus : dans une sorte de reflet mutuel (encore la *Spiegelung* goethéenne!), ce sont les deux langues qui, dans le combat qu'elles se livrent, *apparaissent* comme aux *confins d'elles-mêmes* : le latin dans le français (première face de la traduction), et le français investi par le latin (seconde face) nous montrant paradoxalement comme un *pur* latin et un *pur* français. Notable, pour le lecteur qui accepte de se confier au mouvement de la traduction de Klossowski, est cette métamorphose du français qui le fait apparaître, non comme un infra-métissage de français et de latin, mais bien plutôt comme une langue neuve, ou plutôt rajeunie et rénovée, haussée au niveau de pouvoirs qui lui étaient jusqu'alors celés. Ainsi, il y a bien *accouplement des langues*, mais celles-ci, tout en se mélangeant, manifestent aussi leur pure *différence*. Le français d'un côté, le latin de l'autre, et les deux pourtant unis dans cet espace de métissage qu'est la traduction, et peut-être elle seule.

Car il est clair que quand ce mélange se produit ailleurs, grand est le risque qu'il soit pris dans les rapports de pouvoir

1. *Ibid.*, intr. de Klossowski, p. XI et XII.

inter-linguistiques¹. Rapports qui tendent à annuler la différence des langues, et souvent à étouffer la spécificité de la langue dominée, taxée d'« inférieure ». Alors que le sens de la traduction est plutôt un profond égalitarisme. Chose que Goethe avait bien pressentie, mais que Hölderlin a réalisée, en assumant au maximum les risques qu'elle comportait : la perte du langage (du langage propre, du langage tout court) au « pays étranger ».

La nature de la traduction « littérale » (employons ce mot à défaut d'un autre, plus nuancé) est cependant telle qu'elle ne peut en aucun cas se transformer en modèle ou en recette méthodologique. De même qu'elle excède toute « interprétation », elle excède toute méthodologie. Disons que cette traduction se manifeste d'abord à certains moments historiques et culturels déterminés, comme l'a bien dit Rosenzweig. Elle surgit d'un besoin profond de la langue, de la culture et de la littérature, et c'est ce besoin, historiquement perceptible, qui la préserve de l'arbitraire d'une tentative d'expérimentation individuelle (dont l'histoire de la traduction, Steiner l'a montré dans *After Babel*, connaît maints exemples). Les traductions de Hölderlin, en avance sur leur époque, étaient néanmoins historiquement motivées. Et tel est le cas, de nos jours, des traductions d'un Klossowski. Elles correspondent, de toute évidence, à une *crise* de notre culture, et en premier lieu à un ébranlement de sa position ethnocentrique. C'est la crise d'une position idéologique, culturelle, littéraire et poétique qui est maintenant arrivée à ses dernières conséquences. Cela ne signifie

1. Il suffit de songer à cette masse croissante de textes modernes, débordant largement l'aire du technique ou du diplomatique, certes « rédigés » en français, en espagnol, en allemand, etc., mais paraissant de mauvaises traductions d'un mauvais anglais qui, néanmoins, est leur *maître suprême* et dans lequel, finalement, ils sont destinés à être retraduits. « Confusion des langues », véritable « incendie », en effet, l'inverse d'un métissage. Quand une langue investit les autres en vertu de sa position dominante et consent elle-même à se transformer pour devenir une « langue universelle », il se produit un processus de destruction généralisé. Les métissages linguistiques, par contre, sont féconds : pensons, dans le domaine français, aux parlers créoles, ou à cette langue rénovée et enrichie qui s'élabore peu à peu en Afrique noire.

pas que toute traduction doive devenir « littérale », parce que ce type de traduction n'a de sens que pour un certain type d'œuvres, dont le rapport avec leurs langues est tel qu'il exige cet accouplement différentiel de la traduction littérale. Le cas est on ne peut plus clair dans le cas de *L'Énéide*, et Klossowski l'a parfaitement expliqué. Il en va de même pour la (re) traduction de la Bible, des Grecs, des œuvres d'Orient et d'Extrême-Orient et d'un certain nombre d'œuvres occidentales. Mais, par exemple, une traduction littérale, ou anglicisante, de Henry James n'aurait pas de sens. Il ne s'agit certes pas de « franciser » James, mais sa traduction réclame un autre type d'approche¹.

Nous sommes encore loin de dominer toute cette problématique, et grand est le danger, à vouloir échapper à l'infini empirisme de la plupart des traducteurs (la traduction serait affaire d'« intuition », différerait d'œuvre en œuvre, ne tolérerait pas de théorisations, etc.), de constituer un peu hâtivement des typologies. Il reste que c'est Hölderlin qui, le premier, par la radicalité de son entreprise, nous a ouvert à la nécessité d'une réflexion globale et approfondie sur l'acte de traduire dans la déroutante multiplicité de ses registres².

1. Laquelle relèverait peut-être de la psychanalyse et de l'analyse textuelle. Pensons aux « corrections » que Lacan a apportées à la traduction « canonique » que Baudelaire a faite d'Edgar Poe : elles montrent clairement que la traduction baudelairienne, tout à fait dans la foulée romantique, manque le jeu complexe des signifiants chez Poe. (*Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 33).

2. Karl Reinhardt, dans *Hölderlin et Sophocle*, paru dans *Poésie* 23, Paris, 1982, a excellentement dégagé le sens de l'entreprise de Hölderlin : « Les traductions de Hölderlin diffèrent radicalement de toutes les autres traductions du grec, voire de toute autre traduction en général [...] Traduire consiste en effet, pour le poète, à donner la parole à une voix jusque-là demeurée muette en raison de l'insuffisance de toutes les formes successives d'humanisme : baroque, rococo ou classicisme... » (p. 21). Plus loin, Reinhardt parle justement de « la littéralité souvent abrupte et sans ménagement de ses traductions », de « leur écart énigmatique, et non moins fréquent, par rapport au texte grec original » (*ibid.*). « Si pour le purisme classique le grec n'est jamais assez grec, la traduction hölderlinienne se caractérise en revanche par sa volonté de renforcer, dans le grec, l'élément non grec, l'"oriental" » (p. 24). À ce propos, et à propos des « écarts énigmatiques », l'auteur évoque « le manque de scrupules du traducteur qui substitue aux noms des dieux grecs des dénominations forgées dans sa propre langue

hymnique. Sa poétique hespérique, consciente de sa provenance orientale, l'autorise à franchir l'étape intermédiaire du « conformisme national » des Grecs. Sinon, Zeus, Perséphone, Arès, Éros, etc., resteraient prisonniers de la langue poétique conventionnelle, et l'oreille hespérique ne saurait en être atteinte comme elle devrait l'être » (*ibid.*). Ainsi Hölderlin traduit-il Zeus par « Père du Temps » (*ibid.*). L'effacement des noms des dieux, prisonniers de la langue poétique « conventionnelle » (humaniste), est, à côté du retour aux significations archaïques du grec, un autre versant de cette accentuation de l'élément « oriental » qui caractérise au premier chef la traduction holderlinienne de Sophocle. Littéralité abrupte et sans ménagements, d'un côté, et écart énigmatique, de l'autre, vont donc *dans le même sens*. Dans les deux cas, il s'agit d'*accentuation*. Pour nous, l'accentuation (dans un autre contexte, Jacques Derrida dit : « la bonne traduction doit toujours "abuser" ») est le principe fondamental que Hölderlin a tacitement légué à la traduction occidentale. C'est elle qui donne son espace de jeu à toute littéralité, singulièrement syntactique, et qui la distingue de tout calque servile. C'est elle, aussi, qui autorise les écarts de traduction qui sans cela restent du domaine de la variation esthétique et transtextuelle. C'est elle qui frappe de nullité le phénomène de « déperdition » censé menacer toute traduction, et qui a motivé de tout temps sa dévaluation littéraire et éthique. C'est elle qui, par son effraction violente, amène à nos rives, dans sa pure étrangeté, l'œuvre originale, et, dans le même temps, *la ramène à elle-même*, comme Goethe le pressentait aussi. Car toute œuvre, sur son sol d'origine, s'éloigne d'elle-même d'une façon ou d'une autre. C'est le péril du « natal ». L'« épreuve de l'étranger » concerne l'œuvre en tant qu'œuvre aussi. Et plus elle est ancrée dans son élément « natal », plus riche est la promesse, pour elle et pour nous, de la traduction. Et naturellement, plus grave est le risque.

Mais ce principe d'accentuation, Hölderlin nous apprend aussi à le contrebalancer par le principe opposé, celui de la « sobriété junonienne et occidentale ». Il n'est d'abus, d'effraction, que dans l'espace d'une sobriété. La sobriété revoile, pour ainsi dire, ce que l'accentuation dé-voile. L'équilibre de ces deux principes est ce qui constitue la réussite majeure de *L'Énéide* de Klossowski, et ce qui distingue sa littéralité d'un mot à mot servile et absurde.

Approfondir ces deux principes, l'*accentuation* et la *sobriété*, telle est la tâche de la réflexion moderne sur la traduction.

CONCLUSION

I. L'ARCHÉOLOGIE DE LA TRADUCTION

Toute conclusion est une relecture qui s'efforce de retracer le chemin ouvert, jalonné et articulé par l'introduction, mais dont le parcours s'est partiellement avéré différent de ce qui était initialement prévu. La présente étude s'est efforcée d'analyser la théorie de la traduction des Romantiques allemands, en la situant d'une part dans l'ensemble des théories ou des programmes de ceux-ci, d'autre part en la confrontant avec d'autres réflexions qui lui sont contemporaines : celles de Herder, de Goethe, de Schleiermacher et de Humboldt, qui sont des théories de la *Bildung*, et celle de Hölderlin, qui déborde les cadres de celle-ci et de toute son époque. Nous avons également tenté de montrer comment la tradition de la traduction en Allemagne, qui a son origine chez Luther, s'est définie par opposition à une culture — la culture française classique — dont le mode de déploiement ne passait pas décisivement par la traduction.

Il est ensuite apparu que toutes les théories de la traduction élaborées à l'époque romantique et classique en Allemagne constituent le sol des principaux courants de la traduction moderne occidentale, qu'il s'agisse de la traduction *poétique*, telle qu'elle se manifeste chez un Nerval, un Baudelaire, un

Mallarmé, un S. George ou un W. Benjamin, dont l'origine est manifestement à chercher dans l'*Athenäum*, ou des grandes re-traductions effectuées en Allemagne au ^{xx}e siècle, qui peuvent se réclamer de Humboldt ou de Schleiermacher. Quant aux traductions de Hölderlin, elles ont inauguré une époque de la traduction occidentale qui n'en est encore qu'à ses premiers pas.

En ce sens, notre étude peut apparaître comme une *archéologie de la traduction européenne*, axée sur une phase clef de celle-ci à l'orée du ^{xix}e siècle. Archéologie qui appartient à cette *réflexion de la traduction sur elle-même* – à la fois historique, théorique et culturelle – inséparable désormais de la pratique traduisante. Que la traduction doive devenir une « science » et un « art », comme le pensaient les Romantiques d'Iéna de la critique, c'est là en effet son destin *moderne*. Mais cela veut dire d'abord pour elle : *apparaître, se manifester*. La littérature a eu, depuis deux siècles, ses manifestes. *La traduction, elle, a toujours habité le non-manifeste*. « L'effacement soit ma façon de resplendir », a dit une fois le poète-traducteur Philippe Jaccottet ¹. Oui, depuis des temps immémoriaux, elle a été une pratique occultée et refoulée à la fois par ceux qui la réalisaient et par ceux qui en bénéficiaient. L'Allemagne classique et romantique, à cet égard, constitue une exception qui vaut la peine d'être méditée. Mais quelle qu'ait été l'indéniable intensité de son rapport à la traduction, il est non moins indéniable qu'elle n'a su, ou pu, offrir que des *fragments* d'une véritable théorie de la traduction. Que Goethe, Hölderlin, les Romantiques et Humboldt nous offrent, depuis des horizons divers, des « matériaux » inestimables pour une telle théorie, c'est ce qu'ont bien pressenti au

1. Cet effacement du traduire, Matthias Claudius lui a donné une expression presque tragique : « Wer übersezt, der untersetzt », celui qui traduit s'engloutit. La traduction est le règne de l'ombre.

Le « manifeste » que constitue la postface d'A. W. Schlegel à Tieck est d'une irrémédiable modestie si on le compare aux manifestes critiques et littéraires de son frère et de Novalis.

xx^e siècle des penseurs comme W. Benjamin, W. Schadewaldt ou F. Rosenzweig. Mais ces « matériaux » qui concernent au premier chef la dimension poétique et culturelle de la traduction doivent être re-pensés à la lumière de notre expérience du xx^e siècle, et replacés dans le champ qui est le nôtre.

Le xx^e siècle, en effet, a vu la problématique de la traduction se manifester (avec celle du langage et des langues) à partir de divers horizons.

Il faut d'abord mentionner la question de la *re-traduction* des œuvres qui sont fondamentales pour la culture occidentale : la Bible au premier chef, mais aussi la poésie et la philosophie grecques, la poésie latine, et les grands textes qui ont présidé à la naissance de la littérature moderne (Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, etc.). Certes, toute traduction est appelée à vieillir, et c'est le destin de toutes les traductions des « classiques » de la littérature universelle que d'être tôt ou tard retraduites. Mais la retraduction, au xx^e siècle, possède un sens historique et culturel plus spécifique : celui de nous *rouvrir l'accès* à des œuvres dont la puissance d'ébranlement et d'interpellation avait fini par être menacée à la fois par leur « gloire » (trop de clarté obscurcit, trop de rayonnement épuise) et par des traductions appartenant à une phase de la conscience occidentale qui ne correspond plus à la nôtre. Ainsi, nous l'avons vu, notre vision des Grecs, de l'Ancien Testament ou même de Shakespeare est fondamentalement différente de celle du classicisme, de l'humanisme ou du romantisme. Cette volonté de rouvrir l'accès aux grands textes de notre tradition historique couvre à la fois le champ de la traduction, de l'herméneutique et de la philosophie. Cela est clair dans le cas de la Bible : pensons à Buber, Rosenzweig ou Meschonnic. Mais il suffit de songer aux grandes re-lectures de la philosophie grecque tentées par Heidegger pour voir qu'ici aussi, la tâche de la pensée est *devenue* une tâche de traduction. De même que l'herméneutique des textes sacrés est impensable sans une re-traduction de ceux-

ci, la relecture des Grecs ne se conçoit pas chez Heidegger et ses disciples sans une traduction des Grecs vers nous et de nous vers les Grecs, traduction qui se veut (pour employer le vocabulaire heideggerien) « à l'écoute de la parole grecque ». Et il est évident que cette opération de traduction désormais immanente à la philosophie a eu (en Allemagne, mais aussi ailleurs) un énorme retentissement culturel. Ce qu'il importe de souligner, c'est *comment la traduction devient au xx^e siècle un souci de la pensée même dans son effort de relecture de la tradition religieuse ou philosophique occidentale*. Et c'est dans une telle optique que l'acte de traduire se voit enfin peu à peu reconnu dans son essence historique. Parlant des grandes traductions de l'histoire de la philosophie, Heidegger écrit dans *Le Principe de raison* :

Nous voulons dire par là les traductions qui, aux époques où leur temps est venu, transposent (*übertragen*) une œuvre de la pensée ou de la poésie [...] Dans de tels cas, la traduction n'est pas seulement interprétation (*Auslegung*), mais aussi tradition (*Überlieferung*). En tant que traduction, elle appartient au mouvement le plus intime de l'Histoire¹.

Mais ce souci de la traduction ne concerne pas seulement, en notre siècle, la philosophie et la pensée religieuse. Nous la retrouvons aussi dans le champ des « sciences humaines » ou, plus précisément, dans les domaines de la psychanalyse, de l'ethnologie et de la linguistique.

Les rapports de la psychanalyse et de la traduction sont fort complexes, et nous n'avons pas la prétention d'en mesurer toute l'ampleur. Il est bien connu que Freud est arrivé en France par des traductions qui tendaient à dénaturer l'essentiel de son inventivité conceptuelle et terminologique. Il aura fallu que Lacan, avec la même patience qu'un Heidegger avec les textes grecs, interroge l'écriture de Freud dans un effort de lecture-

1. In Störig, *op. cit.*, p. 370.

traduction pour nous ouvrir, d'une part les *Grundwörter* freudiens (*Trieb, Anlehnung, Verneinung, Verwerfung*, etc.), d'autre part l'infinie complexité de la trame de sa langue et de ses images. Ici, nous voyons la (re)traduction devenir également l'un des majeurs soucis d'une réflexion, et le chemin qui rouvre l'accès authentique d'une pensée. Mais la psychanalyse entretient sans doute un rapport encore plus profond avec la traduction, dans la mesure où elle interroge le rapport de l'homme avec le langage, les langues et la langue dite « maternelle » d'une manière fondamentalement différente de celle de la tradition. Interrogation qui s'accompagne d'une réflexion sur l'œuvre et l'écriture appelée, de toute évidence, à bouleverser peu à peu notre vision de celles-ci, et sans doute à contribuer à un tournant de la littérature. Les quelques remarques encore éparses que l'on peut trouver chez Lacan, O. Mannoni, Abraham et Torok, etc., à propos de la traduction pourraient peut-être, développées, changer elles aussi une certaine conscience de l'acte de traduire et des processus qui s'y jouent – certes au niveau du traducteur lui-même (le traducteur est cet individu qui représente, dans sa *pulsion* de traduire, toute une communauté dans son rapport avec une autre communauté et ses œuvres), mais également au niveau de ce que nous avons appelé la *traduisibilité* de l'œuvre. Renan disait :

Une œuvre non traduite n'est publiée qu'à demi ¹.

Quel est – profondément – ce *manque* auquel la traduction entend suppléer? Quelle face cachée de l'œuvre, quel revers du texte doivent-ils par elle apparaître? Si nous voulons aller au-delà de la notion romantique de « potentialisation », approfondir la perception goethéenne du « reflet » rajeunissant, peut-être avons-nous besoin d'une théorie de l'œuvre et de la traduction qui fasse appel à la pensée analytique.

1. *Ibid.*, p. VIII.

L'ethnologie, à sa façon, rencontre elle aussi le problème des langues, des cultures et de la traduction. Ne serait-ce que parce que, elle aussi, en tant que discours sur *l'étranger* (et sur ce qui est censé être *le plus étranger* : le « sauvage »), constitue une sorte de traduction, exposée à la même alternative que le traducteur de Schleiermacher : amener le lecteur à l'étranger, ou amener l'étranger au lecteur. Il est évident que le traducteur moderne soucieux de lutter contre l'ethnocentrisme (une lutte infinie) peut beaucoup apprendre des réflexions, par exemple, d'un Clastres ou d'un Jaulin. Que *l'écriture* ethnologique doive devenir à l'occasion (et essentiellement), une traduction, la chose est non moins claire : pensons à l'ouvrage *Le Grand Parler* de Clastres ¹ ou aux traductions que l'écrivain-ethnologue péruvien J.-M. Arguedas a données des poésies quéchuas.

Quant à la linguistique (à laquelle il convient d'ajouter les recherches, elles-mêmes orientées vers des questions linguistiques, de la philosophie analytique anglo-saxonne), elle rencontre elle aussi la traduction comme une réalité qui lui est immanente. Pensons à ce texte célèbre de R. Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction* :

L'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique. Comme tout receveur de messages verbaux, le linguiste se comporte en interprète de ces messages. Aucun spécimen linguistique ne peut être interprété par la science du langage sans une traduction des signes qui le composent en d'autres signes appartenant au même système ou à un autre système. Dès que l'on compare deux langues, se pose la question de la possibilité de traduction de l'une dans l'autre et réciproquement ; la pratique étendue de la communication interlinguale, en particulier les activités de traduction, doit être un objet d'attention constante pour la science du langage ².

Il est remarquable que dans ce texte, Jakobson définisse à

1. Clastres, *Le Grand Parler* Le Seuil, Paris, 1974, p. 15 : « Traduire les Guaraní, c'est les traduire en guaraní [...] Fidélité à la lettre en vue d'en conserver l'esprit. »

2. *Essais de linguistique générale* Points-Seuil, Paris 1978 p 80.

la fois l'*objet* de la linguistique (le langage et ses processus d'« équivalence dans la différence ») et la *pratique* de cette science en termes de traduction. Il est vrai qu'il s'agit de nouveau ici de traduction généralisée :

Pour le linguiste comme pour l'usager ordinaire du langage, le sens d'un mot n'est rien d'autre que sa traduction par un autre signe qui peut lui être substitué, spécialement par un signe « dans lequel il se trouve plus complètement développé », comme l'enseigne Peirce [...] Nous distinguons trois manières d'interpréter un signe linguistique, selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue, dans une autre langue ou dans un système de symboles non linguistiques ¹.

Cette traduction généralisée, à l'intérieur de laquelle Jakobson situe la « reformulation », la « traduction proprement dite » et la « transmutation », dans un essai de dominer le caractère immaîtrisable du concept de traduction, est elle-même liée pour lui à ce que nous avons nommé, à propos des Romantiques, la structure réflexive de la langue :

La faculté de parler une langue donnée implique celle de parler *de* cette langue ².

De nouveau, nous voyons liés, comme pour Novalis (mais dans un *rewording* qui n'a plus rien de spéculatif), la *réflexivité* et la *traduisibilité*.

La linguistique n'est pas seulement, sans doute, une discipline qui se veut « scientifique », et dont les connaissances resteraient aussi étrangères à notre expérience que celles, par exemple, de la physique mathématique. Elle est une certaine perception du

1. *Ibid.*, p. 79. Ce mouvement par lequel un signe en vient à être traduit par un autre qui le « développe plus complètement » ne peut-il pas évoquer la « potentialisation » romantique? La linguistique moderne juge certes le poème intraduisible, mais ne peut-on pas réfléchir sur ce que le mouvement de la reformulation traductrice possède de *positif*, au lieu de n'en souligner sempiternellement que son insuffisance? Gain et perte, déperdition et développement « plus complet » sont-ils situés ici sur le même plan? Il y a là une dimension qu'il faut explorer.

2. *Ibid.*

langage et du rapport de l'homme au langage, même si elle n'en est pas, comme la traduction, une *expérience*. En ce sens, il faut affirmer que la traduction ne peut jamais constituer une simple branche de la linguistique, de la philologie, de la critique (comme le croyaient les Romantiques) ou de l'herméneutique : elle constitue — qu'il s'agisse de philosophie, de religion, de littérature, de poésie, etc. — une dimension *sui generis*. Et productrice d'un certain *savoir*. Mais cette expérience (et le savoir qu'elle engendre) peut être en retour éclairée et en partie transformée par d'autres expériences, d'autres pratiques, d'autres savoirs. Et il est clair que la linguistique, au xx^e siècle, peut enrichir la conscience traductrice; l'inverse, d'ailleurs, est également vrai. La linguistique d'un Jakobson interroge les poètes, elle pourrait aussi interroger les traducteurs. C'est bien ce jeu réciproque que propose au Brésil un Harolde de Campos ¹.

Les traductions et les réflexions sur la poésie, la critique et la traduction d'Ezra Pound sont ici d'une importance fondamentale, et il serait intéressant de confronter la théorie de la critique-traduction (*criticism by translation*) avec les théories romantiques de la traduction-critique. Les réflexions de Pound, comme celles de Meschonnic, de *Poésie*, de *Change*, tentent de définir ce que peuvent être, au xx^e siècle, une théorie et une pratique de la *traduction poétique*.

Notre but n'était pas ici de dresser un panorama (forcément très sommaire et partiel) des efforts actuellement tentés en matière de théorie de la traduction, mais de souligner avant tout ceci : le champ de la traduction, qui s'est pratiquement décentralisé et structuré au niveau international ², commence

1. Harolde de Campos, *De la traduction comme création et comme critique*, in : *Change* « Transformer, traduire », n° 14, février 1973. Ce qui est posé dans cet article, c'est le problème du rapport de la traduction avec la création littéraire, la critique et la linguistique.

2. Certes. Mais les caractéristiques nationales survivent. La France reste une aire culturelle où l'on traduit moins qu'en Allemagne et où la tradition ethnocentrique, de plus en plus battue en brèche, conserve de solides bastions.

lentement, très lentement à se désocculter et à s'affirmer comme un champ propre, au fur et à mesure que les divers domaines où des « problèmes » de traduction se posent s'interrogent (souvent pour la première fois) sur le traduire et ses divers registres. Car la traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre. Cette conscience, que l'Allemagne romantique et classique avait déjà possédée, voici qu'elle resurgit avec une force d'autant plus grande que toutes les certitudes de notre tradition intellectuelle et même de notre « modernité » sont ébranlées. Qu'il faille beaucoup retraduire; qu'il faille faire, et sans cesse, l'épreuve de la traduction; que dans cette épreuve, nous devions lutter sans trêve contre notre réductionnisme foncier, mais aussi rester ouverts à ce qui, dans toute traduction, reste mystérieux et immaîtrisable, à proprement parler in-visible (la face de l'œuvre étrangère qui va apparaître dans notre langue, nous ignorons sa nature, quels que soient nos efforts pour faire parler à tout prix la voix de cette œuvre dans notre langue); que de cette entreprise de traduction « excentrique » nous devions beaucoup attendre, peut-être un enrichissement de notre langue, peut-être même un infléchissement de notre créativité littéraire; que nous devions interroger l'acte de traduire dans tous ses registres, l'ouvrir aux autres interrogations contemporaines¹, réfléchir sur sa nature, mais aussi sur son histoire, ainsi que sur celle de son occultation – voilà ce qui nous semble caractériser l'âge actuel de la traduction.

Quand nous lisons tout ce que l'âge classique et romantique allemand a pu écrire sur l'acte de traduire et ses significations (culturelles, linguistiques, spéculatives, etc.), nous ne trouvons pas seulement un certain nombre de théories qui continuent,

1. Notamment à celles qui cherchent à énoncer les conditions d'un dialogue avec les autres cultures – avec les cultures *autres*. Pensons aux œuvres d'un Massignon, d'un Berque, d'un Clastres, etc. La traduction moderne doit être *dialogique*.

sous une forme ou sous une autre, à déterminer en bien ou en mal notre présent. Nous y trouvons une conscience et surtout une habitation du langage essentiellement *moins menacées que les nôtres*.

Prenons par exemple le cas de l'élargissement de notre langue que nous attendons de la traduction non ethnocentrique. Il est clair que l'Allemagne de Goethe et de Schleiermacher attendait les mêmes gains de ses entreprises de traduction, même si l'horizon de ces entreprises nous semble *aujourd'hui* trop limité. Mais entre-temps, il s'est produit un phénomène que maints auteurs de notre siècle ont dénoncé, et qui concerne la destruction de la *Sprachlichkeit*, de la capacité parlante des grandes langues modernes, au profit d'une langue-système de communication de plus en plus vidée d'épaisseur et de signifiante propres. On peut penser ici à l'appauvrissement de la créativité orale, à la mort des dialectes, à l'enfoncement de la littérature dans un espace de plus en plus clos où elle devient de moins en moins capable de « figurer » le monde. La dégradation du langage (du langage naturel), voilà certes un lieu commun. *Notre* lieu commun. Steiner, à la fin d'*After Babel*, a su évoquer les dangers qui menacent l'anglais planétarisé. Ces dangers concernent à vrai dire toutes les langues, et toutes les dimensions de notre existence. Ils situent désormais la tâche de traduire dans une lumière nouvelle ou, sinon nouvelle, du moins infiniment plus crue : il s'agit de défendre la langue et les rapports inter-langues contre l'homogénéisation croissante des systèmes de communication. Car c'est tout le règne des appartenances et des différences que ceux-ci mettent en péril. Anéantissement des dialectes, de parlers locaux; banalisation des langues nationales; aplanissement des différences entre celles-ci au profit d'un modèle de non-langue pour lequel l'anglais a servi de cobaye (et de victime), modèle grâce auquel la traduction automatique deviendrait pensable; prolifération cancéreuse, au

sein de la langue commune, des langues spéciales¹ – il y a là un processus qui attaque en profondeur le langage et le rapport *naturel* de l'homme au langage. Ré-ouvrir les chemins de la tradition; ouvrir un rapport enfin exact (non dominant, non narcissique) aux autres cultures, et notamment à celles de ce qui est maintenant devenu le « Tiers Monde »; mobiliser les ressources de notre langue pour la mettre à la hauteur de ces diverses ouvertures – c'est évidemment lutter contre ce phénomène destructeur, même s'il est d'autres manières de le conjurer. Et tel est, peut-être, l'essentiel de la conscience traductrice moderne : une exigence maximale de « savoir » au service d'une certaine ré-alimentation de la capacité parlante du langage, d'une certaine manière lucide *d'habiter et de défendre Babel* à l'heure où la Tour-des-Multiples-Langues (c'est-à-dire celle des Différences) est menacée par l'expansion d'un jargon déracinant qui n'est même pas l'espéranto, ce rêve humaniste naïf qui révèle maintenant son vrai visage de cauchemar.

L'histoire de la traduction occidentale n'a pas encore été écrite. La conscience traductrice moderne est impensable sans un savoir de son histoire : de ses origines, de ses époques, de ses errances. Puisse le présent travail constituer au moins l'ébauche de l'écriture de l'un des chapitres les plus captivants de cette histoire.

II. LA TRADUCTION COMME NOUVEL OBJET DE SAVOIR

La traduction comme nouvel objet de savoir : cela signifie deux choses. Tout d'abord, le fait qu'en tant qu'expérience et

1. « Car tandis que les langues spéciales – elles ont toujours existé – se juxtaposaient jadis très bien à la langue commune, voici qu'elles la pénètrent bien au-delà des nécessités qui pourraient la justifier. Le mot "savant" supplée moins le mot propre qu'il n'en confirme la superfluité : nul n'a besoin de signifier proprement – de montrer quelque chose. On parle de "nouveaux découpages" là où il ne s'agit guère que de l'interprétation du "réel" comme "découpable" en problèmes qui ne sont même plus

opération, elle est porteuse d'un savoir *sui generis* sur les langues, les littératures, les cultures, les mouvements d'échange et de contact, etc. Ce savoir *sui generis*, il s'agirait de le manifester, de l'articuler, de le confronter aux autres modes de savoir et d'expérience qui concernent ces domaines. Et en ce sens, il faut considérer plutôt la traduction comme *sujet* de savoir, comme origine et source de savoir.

En second lieu, ce savoir devrait, pour devenir un « savoir » au sens strict, prendre une forme définie, quasi institutionnelle et établie, propre à permettre son déploiement dans un champ de recherche et d'enseignabilité. C'est ce qu'on a voulu appeler parfois la « traductologie » (d'autres noms moins heureux ont été également avancés). Mais cela ne veut pas dire, du moins en premier lieu, que la traduction devienne l'objet d'une « discipline » spécifique portant sur une « région » ou un « domaine » séparés, dans la mesure même où elle n'est justement pas quelque chose de séparé. De fait, la traductologie, en tant que forme ou champ de savoir, pourrait être primordialement rapprochée de ces formes de « discours » récentes que sont l'« archéologie » de Michel Foucault, la « grammatologie » de Jacques Derrida ou la « poétologie » développée en Allemagne par Beda Allemann. Car plus que de disciplines « régionales », il s'agit ici de l'émergence de types de réflexion portant sur des dimensions déjà découpées par d'autres disciplines constituées, mais découpées de telle manière (ou justement parce qu'il y a eu découpage) que la richesse immanente de leur contenu ne peut plus pleinement apparaître.

La traduction constitue une telle dimension. Porteuse d'un savoir propre, elle ne peut être le sujet de ce savoir que si elle s'ouvre sur une traductologie au sens esquissé ici.

de " nouveaux objets " » (E. Martineau, La langue, création collective, in : *Poésie*, n° 9, éd. Belin, Paris). Ce processus, lié à tous les autres, inaugure de vastes dimensions de non-traduction dans la vie culturelle, ou plutôt de dimensions où la traduction a perdu tout son sens.

Il s'agira donc de fonder – ou de radicaliser les tentatives de fondation déjà existantes, souvent décisives – un espace de réflexion, et donc de recherche. Cet espace, nous l'avons indiqué au début de cet ouvrage, couvrira simultanément le champ de la traduction au sein des autres champs de communication interlinguistiques, interlittéraires et interculturels, l'histoire de la traduction et la théorie de la traduction littéraire, « littéraire » englobant aussi bien la littérature au sens strict que la philosophie, les sciences humaines et les textes religieux. Le savoir qui prendra pour thème cet espace sera autonome : il ne relèvera en soi ni de la linguistique pure ou appliquée, ni de la littérature comparée, ni de la poétique, ni de l'étude des langues et littératures étrangères, etc., bien que toutes ces disciplines constituées revendiquent, chacune à leur manière, le champ de la traduction. Cependant, dans la mesure même où ce champ croise, de par sa nature, une multiplicité de domaines, et au premier chef ceux des disciplines sus-mentionnées, il y aura forcément interaction entre celles-ci et la traductologie. Aucune réflexion sur la traduction ne peut faire l'économie des apports de la linguistique et de la théorie de la littérature. La traductologie est par excellence interdisciplinaire, précisément parce qu'elle se situe *entre* des disciplines diverses, souvent éloignées les unes des autres.

Son point de départ repose sur quelques hypothèses fondamentales. La première est la suivante : tout en étant un cas particulier de communication interlinguistique, interculturelle et interlittéraire, la traduction est aussi le *modèle* de tout processus de ce genre. Goethe nous l'a appris. Cela signifie que tous les problèmes que cette communication peut poser apparaissent en clair, et comme en concentré, dans l'opération de la traduction, et qu'il est dès lors possible de comprendre et d'analyser les autres modes d'intercommunication à partir de l'horizon de la traduction. On peut dire que celle-ci occupe une place analogue à celle du langage au sein des autres systèmes

de signes : comme l'a dit Benveniste, le langage n'est en un sens qu'un système de signes parmi d'autres; mais en un autre sens, c'est le système des systèmes, celui qui permet d'interpréter tous les autres. On trouvera confirmation de ce fait dans le rapport d'emboîtement réciproque qu'entretiennent la *théorie généralisée* de la traduction et la *théorie restreinte*. De Novalis à George Steiner et Michel Serres, on a vu s'édifier des théories où tout type de « change » (de « translation ») est interprété comme une traduction, non seulement dans le domaine esthétique, mais dans celui des sciences et, finalement, de l'expérience humaine en général. De cette singulière extension du concept de traduction, on trouve également une trace dans le texte classique que Roman Jakobson a consacré à la traduction. Cette théorie généralisée de la traduction ou, comme dit Michel Serres, de la « duction », a été récemment critiquée par Henri Meschonnic. L'extension du concept finirait par priver celui-ci de tout contenu, et il y aurait au contraire avantage à élaborer une théorie restreinte de la traduction. Toutefois, c'est un fait que ce concept ne cesse de déborder toute définition limitée qu'on peut en donner. Ce débordement sémantique – et épistémologique – paraît inévitable, et correspond du reste à la perception courante : la traduction, c'est toujours bien plus que la traduction. Il convient donc d'articuler une théorie restreinte et une théorie généralisée de la traduction, sans toutefois dissoudre (comme c'est le cas chez les Romantiques allemands) la première dans la seconde. Ce qui revient à dire que cette théorie restreinte devrait fonctionner comme l'archétype de toute théorie des « changes » ou des « translations ». La position de cet archétype se caractérise par un paradoxe : *son unicité*. Le rapport qui lie une traduction à son original est unique en son genre. Aucun autre rapport – d'un texte à un autre, d'une langue à une autre, d'une culture à une autre – ne lui est comparable. Et c'est justement cette unicité qui fait l'*épaisseur signifiante* de la traduction; interpréter les autres échanges en

termes de traduction, c'est vouloir (à tort ou à raison) leur donner cette même épaisseur signifiante.

La seconde hypothèse de la traductologie est que la traduction, qu'il s'agisse de littérature, mais aussi de philosophie ou même de sciences humaines, joue un rôle qui n'est pas de simple transmission : ce rôle, au contraire, est tendanciellement *constitutif* de toute littérature, de toute philosophie et de toute science humaine. Giordano Bruno l'a exprimé avec tout le lyrisme propre à son époque :

De la traduction vient toute science.

Le caractère hyperbolique de cette phrase ne doit pas masquer la vérité de son contenu. Nous expliciterons ici brièvement en quoi la traduction joue ce rôle constitutif et en quoi — ce corollaire est décisif — elle est restée occultée et niée en tant que moment constitutif, pour n'apparaître que comme une simple opération de médiation (du sens). Si la traduction n'était pas occultée en tant que facteur constitutif (et partant historique) de la littérature et de la connaissance, quelque chose comme la « traductologie » existerait depuis longtemps, au même titre que la « critique ».

Mais nous l'avons vu, lorsqu'on touche à la traduction, on aborde un domaine refoulé, riche en résistances.

Dans l'aire de la littérature, la moderne poétique et même la littérature comparée¹ ont montré que le rapport des œuvres (écriture première) et de la traduction (écriture seconde) se caractérise par un engendrement réciproque. Loin d'être seulement, comme la définit encore le Droit, la simple « dérivation » d'un original supposé absolu, la traduction est *a priori* présente dans tout original : toute œuvre, aussi loin qu'on puisse remonter, est déjà à divers degrés un tissu de traductions

1. Voir par exemple les travaux de Bakhtine, de G. Genette, de J. Lambert.

ou une création qui a quelque chose à voir avec l'opération traduisante, dans la mesure même où elle se pose comme « traduisible », ce qui signifie simultanément : « digne d'être traduite », « possible à traduire » et « devant être traduite » pour atteindre sa plénitude d'œuvre. Possibilité et injonction de traduction ne définissent pas un texte après coup : elles constituent l'œuvre *comme œuvre* et, en fait, doivent mener à une nouvelle définition de sa structure. Cela peut être aisément vérifié en analysant la littérature latine ou les œuvres médiévales ¹.

Cela n'est pas sans conséquences pour des disciplines comme la poétique, la littérature comparée ou l'étude des langues et littératures étrangères. L'analyse des transtextualités entreprise méthodiquement par la poétique suppose, à côté des recherches portant sur l'hypertextualité, l'intertextualité, la paratextualité et la métatextualité, une réflexion sur cette transtextualité spécifique qu'est la traduction, en suivant le fil conducteur intuitivement indiqué par J. L. Borges :

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción ².

Novalis et A. W. Schlegel, mais aussi Baudelaire, Proust et Valéry, ont eu l'intuition de ce rapport « consubstantiel » entre les « lettres » et la traduction. Ils ont même été jusqu'à affirmer que l'opération de l'écrivain et celle du traducteur étaient

1. Bakhtine : « On peut dire sans détours que la prose romanesque européenne naît et s'élabore dans un processus de traduction libre (transformatrice) des œuvres d'autrui » (*Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 193). « L'un des meilleurs connaisseurs de la parodie médiévale, Paul Lehmann, n'hésite pas à affirmer que l'histoire de la littérature médiévale, et la latine en particulier, est "l'histoire de l'adoption, du remaniement et de l'imitation du bien d'autrui" » (*ibid.* p. 426). L'histoire des transtextualités et des traductions constitue un domaine que Bakhtine ne fait qu'effleurer.

2. J. L. Borges, « Las versiones homéricas », cité in : *After Babel*, p. 4.

identiques¹. Cependant, il convient de marquer les limites de cette identification si typiquement romantique : ces limites sont définies par l'irréductibilité de la relation original-traduction. Toute traduction n'a de sens que comme traduction d'un original. La littérature, elle, ne connaît aucun rapport de ce genre, même si elle en a la nostalgie².

La littérature comparée, semblablement, suppose la « traductologie » comme un complément partiellement intégrable. L'étude comparée des différentes littératures repose évidemment sur leur interaction. Or celle-ci a pour condition de possibilité les traductions. Pas d'« influences » sans traductions, même si (nous retrouvons l'emboîtement réciproque) on peut affirmer aussi l'inverse.

Dans le domaine philosophique, la traduction joue également un rôle essentiel. Historiquement, la philosophie s'est développée, des Grecs aux Romains, du Moyen Âge à la Renaissance et au-delà, par une série de traductions qui ont constitué bien plus qu'un simple « transfert de contenus ». Comme Heidegger l'a montré à propos de la traduction des concepts aristotéliens ou du « principe de raison », les principaux *Grundwörter* (mots fondamentaux) qui articulent le discours philosophique ont été à chaque fois traduits par un processus où interprétation et néologie, emprunt et reformulation, coexistaient ou alternaient. Et chaque traduction d'un *Grundwort* a entraîné une nouvelle perception des philosophies passées ou présentes : pensons à l'*Aufhebung* hégélienne devenue « relève » chez Jacques Derrida. L'histoire des « erreurs » de traduction philosophique constitue l'un des chapitres les plus captivants de ce processus. Car ces « erreurs » ne sont jamais insignifiantes³. Au xx^e siècle, la tra-

1. P. Valéry : « *Écrire quoi que ce soit* [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre » (*Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, Paris, 1957, p. 24).

2. De là vient, comme l'a montré Walter Benjamin, que la traduction d'une traduction est impossible, parce que dénuée de sens.

3. Cf. A. Koyré, pour les sciences : « Traduttore-traditore : à propos de Copernic et de Galilée », *Isis*, XXXIV (1943).

duction est entrée dans l'horizon philosophique comme une *question* explicite et cruciale avec des penseurs aussi différents que Wittgenstein, Karl Popper, A. Quine, Heidegger, Gadamer et, plus récemment, Michel Serres et surtout Jacques Derrida.

On retrouve dans les modernes sciences humaines le même « cercle », le même entrelacement essentiel entre la traduction et la constitution d'une discipline. La psychanalyse, nous l'avons vu, a d'abord rencontré la traduction comme l'un des problèmes de son propre renouvellement. Mais cela l'a conduite à s'interroger sans cesse davantage sur l'essence de la traduction et — ce qui nous importe ici — à redécouvrir la place qu'occupait, *à l'intérieur même de la pensée de Freud*, le concept de traduction comme concept opérationnel. C'est ce dont témoigne une lettre adressée à Fliess peu avant la parution de la *Traumdeutung* :

La particularité des psychonévroses, je me les explique en ceci que la *traduction*, pour certains matériaux, *ne s'est pas effectuée*, ce qui a certaines conséquences [...] *La défaillance de la traduction*, c'est ce qui s'appelle cliniquement le *refoulement*. Le motif de celui-ci est toujours une *déliaison de déplaisir* qui se produirait par *traduction*, comme si ce déplaisir provoquait une perturbation de la pensée qui n'admettrait pas le *travail de traduction* ¹.

L'Orientalisme suppose lui aussi la problématique de la traduction. D'une part, la recherche elle-même s'accompagne de traductions, soit d'œuvres, soit de citations, soit de *Grundwörter*. D'autre part, l'essence même de son projet suppose, comme l'a indiqué Massignon, un certain « décentrement » qui est lui-même un moment essentiel de l'opération de traduction : se traduire-vers...

1. In « Comment peut-on traduire Hafiz... ou Freud? » de Bernard This et Pierre Thèves, p. 41 du très important numéro de *Meta* (journal des traducteurs) sur « Psychanalyse et traduction », publié en mars 1932 à Montréal, qui apporte des éléments décisifs sur le rapport de la psychanalyse et de la traduction. Pour la place du concept même de traduction dans l'œuvre de Freud, on se reportera dans ce numéro à l'article de Patrick Mahony, « Toward the Understanding of Translation in Psychoanalysis », p. 63-71.

Pour comprendre l'autre, il ne faut pas se l'annexer, mais devenir son hôte [...] Comprendre quelque chose d'autre, ce n'est pas *s'annexer* la chose, c'est se transférer par un décentrement au centre même de l'autre ¹.

Edward Saïd, dans *L'Orientalisme* – ouvrage par ailleurs très controversé –, a montré que l'Orientalisme s'est historiquement trouvé mal armé pour affronter la problématique de son nécessaire décentrement, dans la mesure où une certaine surcharge idéologique, au XIX^e siècle, l'a conduit à des traductions « ethnocentriques ». Cette « défaillance de traduction », pour reprendre l'expression de Freud, signale une « défaillance » organique de cette discipline, dont elle se défait progressivement. Mais il signale aussi le point où une traductologie peut coopérer avec elle. En effet, l'un des axes de celle-ci est d'élaborer une théorie de la *traduction non ethnocentrique* dont le champ d'application est généralisé. Cette théorie est simultanément *descriptive* et *normative*.

Elle est descriptive, dans la mesure où elle analyse très précisément les systèmes de déformation pesant sur toute opération de traduction et peut, à partir de cette analyse, proposer un contre-système ². Normative, dans la mesure où les alternatives qu'elle définit au sujet du sens de la traduction sont contraignantes. Ces alternatives dépassent de loin les traditionnelles divisions de la théorie de la traduction entre « tenants de la lettre » et « tenants du sens ». Chaque domaine peut donc élaborer une méthodologie propre de traduction à partir de ce cadre. Par exemple, la traductologie n'a pas à statuer sur les problèmes de la traduction dans la poésie chinoise, car si elle

1. In Meschonnic, *Pour la Poétique II*, Gallimard, Paris, 1973, p. 411-412.

2. Le système de déformation peut être défini en première instance par des tendances comme la rationalisation, l'éclaircissement, l'allongement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes d'un texte, la destruction des termes vernaculaires ou leur exotisation, l'effacement des superpositions de langues, le fonctionnement d'horizons littéraires inadéquats. Pour une analyse partielle de ces tendances, voir notre article : « La traduction des œuvres latino-américaines » dans *Lendemain*, Berlin, 1982.

descendait à ce niveau, il est clair que sa tâche serait empiriquement infinie. Mais il existe un niveau où les problèmes sont les mêmes pour un sinologue, un spécialiste de la littérature serbe ou des tragiques grecs. Ce niveau concerne la problématique même de la traduction et le système de contraintes que le français (et sans doute toute grande langue « nationale ») pose à la traduction. Ce niveau, c'est celui de la *pure compétence traductrice*. Et c'est celui qui fait défaut à la plupart des spécialistes d'un domaine; qui entache leurs tentatives de traduction de naïveté épistémologique. Il en est ainsi parce que tout en reconnaissant que la problématique de la traduction est pour eux essentielle (il y va partiellement du devenir de leur discipline), ils finissent par rabaisser cette problématique au niveau d'une simple procédure technique. À ce stade, nous sommes confrontés une fois de plus avec le statut occulté, nié, de la traduction, et les violentes résistances qu'elle suscite.

Ces résistances constituent un chapitre essentiel de la traductologie. Elles semblent être originairement d'ordre religieux et culturel. À un premier niveau, elles s'ordonnent autour de *l'intraduisible comme valeur*. L'essentiel d'un texte n'est pas traduisible ou, à supposer qu'il le soit, il ne doit pas être traduit. Dans le cas de la Bible, c'est la tradition juive qui représente cette position extrême. Tout comme la « Loi » ne doit pas être « traduite » de l'oral à l'écrit, le texte sacré ne doit pas être traduit dans d'autres langues, sous peine de perdre son caractère « sacré ». Ce double refus indique en creux le lien essentiel de l'écrit et de la traduction, pour mieux questionner les deux. Le rejet de la traduction traverse toute l'histoire de l'Occident, avec le dogme, jamais explicité, sans cesse réfuté pratiquement, de l'intraduisibilité de la poésie, sans parler de la fameuse « objection préjudicielle » faite à la traduction en général ¹. Un exemple très récent montrera la sourde persistance

1. Cf. à ce sujet J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.

de ce rejet. Dans un article consacré à la nécessité de la diffusion de la langue et de la littérature françaises, Bernard Catry évoque la possibilité de stimuler, au niveau officiel, « la traduction en langue étrangère des ouvrages français ». Cela pourrait conduire, estime l'auteur, les lecteurs étrangers à lire ultérieurement ces mêmes œuvres dans leur langue d'origine, et donc à apprendre le français. Et il ajoute en passant :

Bien entendu, Sartre en anglais n'est plus Sartre ¹.

Le « bien entendu » qui ouvre cette petite phrase indique que Catry considère la traduction comme un pis-aller et comme une totale trahison. Il y a là une dévalorisation qui n'est pas du tout explicitée. C'est évidemment toute une culture (dans ce cas, celle de la France) qui défend contre l'« exil » qu'est la traduction ses propres « monstres sacrés ».

On comprend dès lors que la traduction soit considérée comme suspecte, et finalement négative culturellement. À un autre pôle, c'est plutôt son épaisseur signifiante qui est niée, par l'axiome inverse de la *traduisibilité universelle*. L'essentiel de la traduction, ce serait la transmission du « sens », soit du contenu universel de tout texte. Dès que l'on postule cela, la traduction acquiert la minceur d'une humble médiation du sens. Hegel déclarait dans son *Esthétique* que la poésie pouvait être traduite sans aucune perte d'une langue à une autre (et même en prose), parce qu'en elle primait le contenu spirituel. Mais lorsqu'on affirme, plus modestement, qu'

on ne traduit pas des mots, mais des idées ²

1. Bernard Catry, « L'édition française face à Babel », *Le Débat*, n° 22, 1982, p. 898.

2. Daniel Moskowitz, in *Ladmiral*, *op. cit.*, p. 220.

on ne fait que répéter, à un niveau non spéculatif, ce que disait Hegel. Chaque fois que la traduction s'insurge contre cet amincissement de cette opération, et prétend être une transmission de *formes*, de *signifiants*, les résistances se multiplient. Ces résistances, chaque traducteur les connaît bien : il s'agirait de donner une traduction qui « ne sent pas la traduction », de proposer un texte « tel que l'auteur l'aurait écrit s'il avait été français » ou, plus trivialement, de produire une traduction « en français clair et élégant ». Il en résulte que la traduction apparaît soit comme une transmission inapparente du sens, soit comme une activité suspecte d'injecter de l'« étrangeté » dans la langue ¹. Dans les deux cas, elle est niée et occultée.

L'une des tâches fondamentales de la traductologie est de combattre cette occultation, qui se manifeste en outre pernicieusement par l'objection préjudicielle faite à la *réflexion sur la traduction*. Cette réflexion se heurte à une série d'oppositions : le conflit des traducteurs non théoriciens et théoriciens, des traducteurs et des théoriciens de la traduction. Dans le premier cas, une majorité de traducteurs proclame que la traduction est une activité purement intuitive, qui ne peut pas être vraiment conceptualisée. Dans le second cas, il y a opposition entre des théoriciens sans pratique et des « praticiens » sans théorie. Il en résulte une tenace mise en question de la possibilité d'une traductologie couvrant à la fois un champ théorique et pratique, qui serait élaborée à partir de l'*expérience* de la traduction ; plus précisément, à partir de *sa nature même d'expérience*. Théoriciens abstraits et praticiens empiriques coïncident en ceci qu'ils affirment que l'expérience de la traduction n'est pas théorisable, ne doit et ne peut pas l'être. Or, cette présuppo-

1. Jean Dutourd déclare lors du III^e Congrès de la Fédération internationale des traducteurs : « Je pense que la traduction depuis quinze ou vingt ans a joué un rôle catastrophique dans la vie littéraire française, car elle a habitué le public au jargon et contaminé les écrivains », in Van der Meerschen, « Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité », dans *Traduzione, Tradizione, Lectures*, 4-5, Dedalo Libri, Milan, p. 68.

sition est une négation du sens de l'acte de traduire : celui-ci, par définition, est une activité *seconde et réflexive*. La réflexivité lui est essentielle, et avec elle la systématité. De fait, la cohérence d'une traduction se mesure à son degré de systématité. Et celle-ci est impensable sans réflexivité. Cette réflexivité va de la lecture interprétative des textes à l'élaboration raisonnée de tout un système de « choix » de traduction. Naturellement, elle s'accompagne d'une nécessaire intuitivité. Mais ce jeu mutuel de la réflexivité et de l'intuitivité apparente bien plutôt, nous l'avons vu, la traduction à une « science » qu'à un « art ». De même que, dans le cas de la science, tout un système de déformation doit être surmonté avant qu'elle puisse se constituer un horizon catégoriel rigoureux, de même la traduction doit affronter un champ de déformation linguistique, littéraire et culturel pour pouvoir réaliser sa pure visée. Que cette fin soit rarement atteinte ne fait que confirmer la nécessité d'une traductologie qui accomplirait la « révolution copernicienne » de la traduction.

Précisons pour finir la situation de la traductologie par rapport à l'approche *linguistique* de la traduction. Nous partons de la présupposition que les deux approches sont à la fois distinctes et complémentaires. Dans ses *Problèmes théoriques de la traduction*, Georges Mounin pose le problème des intraduisibles : les langues, morphologiquement, syntactiquement, lexicalement, etc., tendent à rendre impossible toute traduction, sauf à un niveau d'approximation où les « pertes » sont plus élevées que les « gains ». Ainsi, dit Mounin, la traduction des quelque cinquante mots désignant diverses variétés de pain dans la région d'Aix-en-Provence poserait-elle des « problèmes insolubles » si « un roman français de quelque valeur avait pour cadre un milieu de boulangerie dans cette région ¹ ». Les exemples de ce genre peuvent être multipliés à l'infini, et bien entendu

1. *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1967, p. 65-66.

à d'autres niveaux que celui des « champs sémantiques » de l'auteur. Le constat est irréfutable et indiscutable, même si Mounin s'efforce, dans la dernière partie de son livre, d'en minimiser la portée. Nous sommes linguistiquement parlant face à une *plage d'intraduisibilité*. Mais si l'on se place au niveau de la *traduction d'un texte*, le problème change complètement. Tout texte, certes, est écrit dans une langue; et de fait, la multiplicité des termes mentionnés, qu'elle apparaisse dans une séquence orale ou écrite, reste en soi « intraduisible », en ce sens qu'une autre langue ne possédera pas les termes correspondants. Mais au niveau d'une œuvre, le problème n'est pas de savoir si ces termes possèdent ou non des équivalents. *Car le plan de la traduisibilité est autre*. Face à une multiplicité de termes sans correspondance dans sa propre langue, le traducteur sera confronté à plusieurs choix : la francisation (Jules Verne, dans *Les Enfants du capitaine Grant*, traduit « pampa » par « les plaines pampasiennes »), l'emprunt (« pampa » dans le français actuel) ou la semi-francisation (*porteño*, habitant de Buenos Aires, donne « portègne »). La prétendue intraduisibilité se dissout en traduisibilité sans reste, par le simple recours à des modes de rapports existant naturellement et historiquement entre des langues, mais modulés ici selon les exigences de la traduction d'un *texte* : l'emprunt et la néologie pour le domaine lexical. C'est la structure même du texte comme texte qui dictera ici ce qu'il faut « traduire » ou « ne pas traduire » (au sens courant), *la non-traduction d'un terme valant comme un mode éminent de traduction*. D'autres modalités viennent compléter ce recours aux types d'échanges interlangues. Ce sera par exemple la suppression d'un terme ou d'une structure x à un point X du texte, qui seront éventuellement remplacés par un terme ou une structure y à un point Y du texte : procédé de *compensation*, déjà prôné par Du Bellay. Ce sera la position d'un terme ou d'une structure x situés en un point X du texte à un autre point Y de ce texte où la langue d'arrivée peut

mieux l'accueillir : procédé de *décalage*. Ce sera encore le *remplacement homologue* : un élément x, littéralement intraduisible, est remplacé par un élément y, qui lui est homologue dans le texte. Il ne s'agit pas ici, comme on tend à le croire, de pis-aller, mais de modalités qui définissent le sens même de toute traduction littéraire, *en tant qu'elle rencontre de l'intraduisible linguistique (et parfois culturel) et le dissout en réelle traduisibilité littéraire sans passer, bien sûr, par la périphrase ou une littéralité opaque*. Ces modalités reposent en grande partie sur ce qu'Efim Etkind a appelé le « langage potentiel ¹ ». Pour toute langue, on peut postuler une correspondance rigoureuse avec une autre langue, mais à un niveau *virtuel*. Développer ces potentialités (qui varient de langue à langue), telle est la tâche de la traduction, *qui progresse donc vers la découverte de la « parenté » des langues*. Cette tâche ne saurait être simplement artistique; elle suppose une connaissance étendue de tout l'espace diachronique et synchronique de la langue d'arrivée. Ainsi la traduction des diminutifs espagnols exige-t-elle une étude approfondie des diminutifs français (leur histoire, leur mode de formation et d'intégration, etc.), faute de quoi on croit se trouver face à des « intraduisibles ». Le théoricien abstrait de la traduction et le praticien intuitif rencontrent la même limitation, qui vient du fait qu'ils n'ont pas conscience de la richesse « hétérologique » de la langue d'arrivée.

On classe couramment les modalités sus-mentionnées – par exemple Jakobson ou Max Bense – dans la catégorie, non plus de la traduction, mais de la « transposition créatrice », la définition de celle-ci restant d'ailleurs indéterminée. Mais en vérité, cette « transposition » est l'essence même de la traduction, et on ne peut l'opposer à celle-ci que sur la base d'un concept étriqué et imaginaire (la parfaite correspondance, l'*adequatio*)

1. Efim Etkind, *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, éd. Rencontre, Paris, 1982, p. 99.

voire spéculatif, de la traduction. Il convient au contraire de définir la traduction à partir de son opération réelle, ce qui ne signifie aucunement que toutes les modalités se valent, et qu'il n'en existe pas qui équivalent à des non-traductions ou à des mauvaises traductions. Comme on l'a vu, le phénomène des non-traductions et des mauvaises traductions doit être pris en vue par la traductologie, puisque comme l'a dit sans trop d'exagération George Steiner,

il faut admettre que depuis Babel quatre-vingt-dix pour cent des traductions sont fautives et qu'il en restera ainsi ¹.

Ces remarques visent à faire sentir que l'approche linguistique et l'approche traductologique sont différentes et, en même temps, complémentaires, puisque la traduction ne peut réaliser sa pure visée que sur la base des connaissances linguistiques, si du moins elle veut dépasser une empiricité qui voue quatre-vingt-dix pour cent de ses produits à être « fautifs ». En d'autres termes, la « révolution copernicienne » des sciences du langage doit permettre la « révolution copernicienne » de la traduction, sans du tout en être l'unique fondement, et sans que celle-ci devienne jamais une branche de la « linguistique appliquée ». La traductologie ne se constituera qu'en coopération avec la linguistique et la poétique; elle a beaucoup à apprendre de la socio- et de l'ethnolinguistique, ainsi que de la psychanalyse et de la philosophie.

Science de la traduction aurait dès lors un double sens : science prenant le savoir de la traduction comme objet, « scien-tification » de la pratique de la traduction. À cet égard, il faut noter que la France reste très en retard sur d'autres pays dans ce domaine, comme l'Allemagne, les pays anglo-saxons, l'Union soviétique et les pays de l'Est. Ce retard théorique a pour

1. *Ibid.* p. 365.

corollaire un retard sur le plan pratique, à la fois quantitatif et qualitatif. L'ouverture d'un domaine de réflexion traductologique viendra donc combler un vide dont les graves conséquences apparaissent peu à peu, et qui contribue à une crise chronique à la fois de la traduction et de la culture en France.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Œuvres des principaux auteurs étudiés :*

- L'Athenäum*, éd. Rowohlt, Munich, 1969, deux tomes.
- C. BRENTANO, *Werke*, Band II, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963.
- J. W. GOETHE, *Werke*, Artemis Verlag, Zurich/Stuttgart, 1954.
- *Eckermann, Gespräche mit Goethe*, Aufbau Verlag, Berlin 1962.
- *Le Divan occidental-oriental*, trad. Lichtenberger, Aubier-Montaigne, Paris, 1963.
- *Pages choisies*, Éditions Sociales, Paris, 1968.
- J. G. HAMANN, *Schriften zur Sprache*, Suhrkamp, Francfort, 1967.
- HERDER, *Sämtliche Werke*, B. Suphen, C. Redlich et R. Steig, 1817-1913, réimpression 1967-1968.
- HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, Kohlhammer, Stuttgart, 1972.
- *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1967.
- HUMBOLDT, *Gesammelte Werke*, 1841-1852, Berlin, Reimer.
- *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, trad. et intr. P. Caussat, Le Seuil, Paris, 1974.
- NOVALIS, *Werke*, éd. Wasmuth, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1954.
- *Werke*, éd. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1965.
- *Œuvres*, trad. Guerne, Gallimard, Paris, 1975.
- *Les Disciples à Saïs*, trad. Roud, éd. Mermod, Lausanne, 1948.
- A. W. SCHLEGEL, *Geschichte der klassischen Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964.
- *Die Kunstlehre*, Kohlhammer, Stuttgart, 1963.
- *Leçons sur l'art et la littérature*, trad. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, in *L'Absolu littéraire*, Le Seuil, Paris, 1978.
- F. SCHLEGEL *Kritische Schriften*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1971.
- Textes et fragments traduits par Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, in *L'Absolu littéraire*, Le Seuil, Paris, 1978.
- F. SCHLEIERMACHER, *Sämtliche Werke*, Reimer, Berlin, 1838.

2. Textes sur le Romantisme allemand :

- B. ALEMANN, *Ironie und Dichtung*, Neske, Pfullingen, 1969.
- R. AYRAULT, *La Genèse du Romantisme allemand*, Aubier-Montaigne, Paris, 4 vol., 1961-1976.
- W. BENJAMIN, *Der Begriff der Lunsstrik in der deutschen Romantik*, in *Werke*, I, 1, Suhrkamp, Francfort, 1974.
- A. BERMAN, « Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand », in *La Délirante*, n° 3, Paris, 1968.
- M. BLANCHOT, *L'Atbenäum*, in *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
- E. FIESEL, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Olms, Hildeshiem/New York, 1973.
- A. GUERNE, « Hic et Nunc », in *Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, 1949.
- « Novalis », in *La Délirante*, n° 4-5, Paris, 1972.
- A. HUYSEN, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg, 1969.
- F. JOLLES, A. W. Schlegel *Sommernachtstraum in der ersten Fassung von Jahre 1789*, Vanderhoeck et Ruprecht, Göttingen, 1967.
- P. LACQUE-LABARTHE et J.-L. NANCY, *L'Absolu littéraire*, Le Seuil, Paris, 1978.
- Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, 1949.
- M^{me} DE STAËL, *De l'Allemagne*, Garnier, Paris, 1868.
- P. SZONDI, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Éd. de Minuit, Paris, 1975.
- M. THALMANN, in A. W. Schlegel 1767-1967, Internations, Bad Godesberg, 1967.
- *Romantiker als poetologen*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1970.
- T. TODOROV, *Théories du symbole*, Le Seuil, Paris, 1977.
- Die Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen in Jahrhundert Goethes*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach, 1982.
- D. WILHEM, *Les Romantiques allemands*, Le Seuil, Paris, 1980.

3. Ouvrages sur Goethe, Humboldt et Schleiermacher :

- H. G. GADAMER, *Méthode et vérité*, Le Seuil, Paris, 1976, pour Schleiermacher.
- H. MESCHONNIC, *Le Signe et le Poème*, Gallimard, Paris, 1975, pour Humboldt.
- W. SCHADEWALDT, *Goethe Studien*, Artemis, Zürich, 1963.
- F. STRICH, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berne, 1946.

4. *Ouvrages et textes sur Hölderlin :*

- J. BEAUFRET, « Hölderlin et Sophocle », préface à la traduction des *Remarques sur Œdipe et Antigone*, 10/18, 1965.
 F. BEISSNER, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart, 1961.
 P. BERTAUX, *Hölderlin*, Suhrkamp, Francfort, 1978.
 M. HEIDEGGER, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973.
 J. LAPLANCHE, *Hölderlin et la question du père*, P.U.F., Paris, 1969.
 K. REINHARDT, « Hölderlin et Sophocle », in *Poésie*, 23, 1982.
 W. SCHADEWALDT, *Préface aux traductions de Sophocle de Hölderlin*, Fischer Verlag, 1957.
 R. ZUBERBÜHLER, *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Erich Schmidt, Berlin, 1969.

5. *Ouvrages cités ou utilisés sur la traduction :*

- W. BENJAMIN, « La tâche du traducteur », in *Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, Denoël, Paris, 1971.
 M. BLANCHOT, « Traduit de... », in *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1965.
 — « Traduire », in *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 1967.
 H. BROCH, « Quelques remarques à propos de la philosophie et de la technique de la traduction », in *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, Paris, 1955.
 H. DE CAMPOS, « De la traduction comme création et comme critique », in *Change* (Transformer, traduire), n° 14, Paris, 1973.
 E. ETKIND, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'homme, Paris, 1982.
 R. JAKOBSON, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, Points-Seuil, Paris, 1977.
 A. KOYRÉ, « Traduttore-traditore : à propos de Copernic et de Galilée », *Isis*, XXXIV, 1943.
 J.-R. LADMIRAL, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.
 V. LARBAUD, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1946.
 P. LEYRIS, introduction à Gérard Manley Hopkins, *Poèmes*, Le Seuil, Paris, 1980.
 — « Pourquoi retraduire Shakespeare? », avant-propos aux *Œuvres* de Shakespeare, Club du Livre.
 H. MESCHONNIC, *Les Cinq Rouleaux*, Gallimard, Paris, 1970.
 — *Pour la Poétique II*, Gallimard, Paris, 1973.

- *Pour la Poétique III*, Gallimard, Paris, 1973.
- *Pour la Poétique V*, Gallimard, Paris, 1978.
- Meta (Journal des traducteurs)*, « Psychanalyse et traduction », Montréal, 1982.
- G. MOUNIN, *Les Belles Infidèles*, Cahiers du Sud, 1955.
- *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- R. PANNWITZ, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nuremberg, 1947.
- O. PAZ, *Traducción : literatura y literalidad*, Tusquet, Barcelone, 1971.
- F. ROSENZWEIG, « Die Schrift und Luther », in H. J. STÖRIG, *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.
- W. SCHADEWALDT, « Das Problem des Übersetzens », in *Die Antike*, III (1927), repris in Störig, *op. cit.*
- W. SDUN, *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland von 18. bis 20 Jahrhundert*, Max Huber, Munich, 1967.
- G. STEINER, *After Babel*, Oxford University Press, 1976.
- H. J. STÖRIG, *Das Problem des Übersetzens* (nous avons cité souvent les textes de Goethe, d'A. W. Schlegel, de Humboldt, de Schleiermacher, de Schadowaldt sur la traduction recueillis dans cette excellente anthologie).
- P. VALÉRY, *Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, Paris, 1967.
- VAN DER MEERSCHEN, « La traduction française, problèmes de fidélité et de qualité », *Traduzione-Tradizione, Lectures*, 4-5, Dedalo Libri, Milan.

6. Ouvrages divers cités ou utilisés :

- M. BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais*, Gallimard, Paris, 1970.
- *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- A. BERMAN, « L'Amérique latine dans sa littérature », *Cultures*, Unesco, 1979.
- « Histoire et fiction dans la littérature latino-américaine », *Canal*, Paris, 1980.
- « La traduction des œuvres latino-américaines », *Lendemain*, Berlin, 1982.
- J. DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue française*, Gallimard, Paris, 1967.
- W. BENJAMIN, « Gide », in *Mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971.
- B. CATRY, « L'édition française face à Babel », *Le Débat*, n° 22, Paris, 1982.
- CERVANTES, *Don Quichotte*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969.
- L. FORSTER, *The Poet's Tongues, Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 1970.
- M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- G. GENETTE, *Mimologiques*, Le Seuil, Paris, 1976.
- H. VON HOFMANNSTAHL, *Die prosaische Schriften gesammelt*, t. II, Berlin, 1907.
- R. JACCARD, « Proust théoricien », *Le Monde*, Paris, 5-8-1982.
- P. JACCOTTET, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1976.

- P. KLOSSOWSKI, *L'Énéide*, Gallimard, Paris, 1964.
- J. LACAN, *Le Séminaire, I*, Le Seuil, Paris, 1975.
— *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966.
- LUTHER, *Œuvres complètes*, Labor et Fides, Genève, 1964.
- E. MARTINEAU, in *Po&sie*, n° 9, « La Langue, création collective », Paris.
- J. MURAT, *Klopstock*, Les Belles Lettres, Paris, 1959.
- F. NIETZSCHE, *Par-delà le Bien et le Mal*, Aubier-Montaigne, Paris, 1951.
— *Le Gai Savoir*, Gallimard, Paris, 1967.
— *Le Crépuscule des idoles*, Mercure de France, Paris, 1957.
- M. ROBERT, *L'Ancien et le Nouveau*, Grasset, Paris, 1963.
- A. ROBIN, *Ma vie sans moi*, Gallimard, Paris, 1970.
- TONNELAT, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, 1952.
- L. WOLFSON, *Le Schizo et les langues*, Gallimard, Paris, 1970.

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La traduction au manifeste | 11 |
| Introduction | 25 |
| 1. <i>Luther ou La traduction comme fondation</i> | 43 |
| 2. <i>Herder : fidélité et élargissement</i> | 61 |
| 3. <i>La Bildung et l'exigence de la traduction</i> | 72 |
| 4. <i>Goethe : traduction et littérature mondiale</i> | 87 |
| 5. <i>Révolution romantique et versabilité infinie</i> | 111 |
| 6. <i>Langage de nature et langage d'art</i> | 140 |
| 7. <i>La théorie spéculative de la traduction</i> | 165 |
| 8. <i>La traduction comme mouvement critique</i> | 193 |
| 9. <i>A. W. Schlegel : la volonté de tout traduire</i> | 205 |
| 10. <i>F. Schleiermacher et W. von Humboldt : la traduction dans l'espace herméneutico-linguistique</i> | 226 |
| 11. <i>Hölderlin : le national et l'étranger</i> | 250 |
| Conclusion | |
| I. <i>L'archéologie de la traduction</i> | 279 |
| II. <i>La traduction comme nouvel objet de savoir</i> | 289 |
| Bibliographie | 307 |

tel

Dernières parutions

185. Maurice Pinguet : *La mort volontaire au Japon.*
186. Octave Nadal : *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille.*
187. Platon : *Hippias mineur, Alcibiade, Apologie de Socrate, Euthyphron, Criton, Hippias majeur, Charmide, Lachès, Lysis.*
188. Platon : *Protagoras, Gorgias, Ménon.*
189. Henry Corbin : *En Islam iranien, I.*
190. Henry Corbin : *En Islam iranien, II.*
191. Henry Corbin : *En Islam iranien, III.*
192. Henry Corbin : *En Islam iranien, IV.*
193. Herbert Marcuse : *L'Ontologie de Hegel et la théorie de l'historicité.*
194. Peter Szondi : *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand.*
195. Platon : *Phédon, Le Banquet, Phèdre.*
196. Jean Maitron : *Le mouvement anarchiste en France, I.*
197. Jean Maitron : *Le mouvement anarchiste en France, II.*
198. Eugène Fleischmann : *La philosophie politique de Hegel.*
199. Otto Jespersen : *La philosophie de la grammaire.*
200. Georges Mounin : *Sept poètes et le langage.*
201. Jean Bollack : *Empédocle, I (Introduction à l'ancienne physique).*
202. Jean Bollack : *Empédocle, II (Les origines).*
203. Jean Bollack : *Empédocle, III (Les origines).*
204. Platon : *Ion, Ménexène, Euthydème, Cratyle.*
205. Ernest Renan : *Études d'histoire religieuse (suivi de Nouvelles études d'histoire religieuse).*
206. Michel Butor : *Essais sur le roman.*
207. Michel Butor : *Essais sur les modernes.*

*Ouvrage reproduit
par procédé photomécanique.
Impression B.C.I.
à Saint-Amand (Cher), le 6 février 1995.
Dépôt légal : février 1995.
Numéro d'imprimeur : 2770.*

ISBN 2-07-074052-8. / Imprimé en France.

236. Galien : *Œuvres médicales choisies*, tome 2 (*Des facultés naturelles — Des lieux affectés — De la méthode thérapeutique*, à Glaucon).
237. Aristote : *De l'âme*.
238. Jacques Colette : *Kierkegaard et la non-philosophie*.
239. Shmuel Trigano : *La demeure oubliée* (*Genèse religieuse du politique*).
240. Jean-Yves Tadié : *Le récit poétique*.
241. Michel Heller : *La machine et les rouages*.
242. Xénophon : *Banquet suivi d'Apologie de Socrate*.
243. Walter Laqueur : *Histoire du sionisme*, I.
244. Walter Laqueur : *Histoire du sionisme*, II.
245. Robert Abirached : *La crise du personnage dans le théâtre moderne*.
246. Jean-René Ladmiraal : *Traduire : théorèmes pour la traduction*.
247. E. E. Evans-Pritchard : *Les Nuer* (*Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote*).
248. Michel Foucault : *Histoire de la sexualité*, tome 1 (*La volonté de savoir*).
249. Cicéron : *La République* suivi de *Le Destin*.
250. Gilbert Gadoffre : *Du Bellay et le sacré*.
251. Claude Nicolet : *L'idée républicaine en France (1789-1924)* *Essai d'histoire critique*.

208. Collectif : *La revue du cinéma (Anthologie)*.
209. Walter F. Otto : *Dionysos (Le mythe et le culte)*.
210. Charles Touati : *La pensée philosophique et théologique de Gersonide*.
211. Antoine Arnauld, Pierre Nicole : *La logique ou l'art de penser*.
212. Marcel Detienne : *L'invention de la mythologie*.
213. Platon : *Le politique, Philèbe, Timée, Critias*.
214. Platon : *Parménide, Théétète, Le Sophiste*.
215. Platon : *La République (livres I à X)*.
216. Ludwig Feuerbach : *L'essence du christianisme*.
217. Serge Tchakhotine : *Le viol des foules par la propagande politique*.
218. Maurice Merleau-Ponty : *La prose du monde*.
219. Collectif : *Le western*.
220. Michel Haar : *Nietzsche et la métaphysique*.
221. Aristote : *Politique (livres I à VIII)*.
222. Géralde Nakam : *Montaigne et son temps. Les événements et les Essais (L'histoire, la vie, le livre)*.
223. J.-B. Pontalis : *Après Freud*.
224. Jean Pouillon : *Temps et roman*.
225. Michel Foucault : *Surveiller et punir*.
226. Étienne de La Boétie : *De la servitude volontaire ou Contr'un* suivi de sa réfutation par Henri de Mesmes suivi de *Mémoire touchant l'édit de janvier 1562*.
227. Giambattista Vico : *La science nouvelle (1725)*.
228. Jean Kepler : *Le secret du monde*.
229. Yvon Belaval : *Études leibniziennes (De Leibniz à Hegel)*.
230. André Pichot : *Histoire de la notion de vie*.
231. Moïse Maïmonide : *Épîtres (Épître sur la persécution — Épître au Yémen — Épître sur la résurrection des morts — Introduction au chapitre Helèq)*.
232. Épicète : *Entretiens (Livres I à IV)*.
233. Paul Bourget : *Essais de psychologie contemporaine (Études littéraires)*.
234. Henri Heine : *De la France*.
235. Galien : *Œuvres médicales choisies, tome 1 (De l'utilité des parties du corps humain)*.

ANTOINE BERMAN

l'épreuve de l'étranger

culture et traduction dans l'Allemagne romantique

HERDER GOETHE SCHLEGEL NOVALIS HUMBOLDT SCHLEIERMACHER HÖLDERLIN

Voici un essai sur la traduction qui pose les bonnes questions : Qu'est-ce que traduire ? Quelle place occupe la traduction dans une culture ? En quoi consiste cette opération de translation d'une langue dans une autre, qui est d'abord « épreuve de l'étranger » ?

Antoine Berman, docteur en linguistique et lui-même traducteur de littératures allemande et latino-américaine, aborde ces problèmes en étudiant une époque et une culture où ils ont été posés avec vigueur et passion, ont fait l'objet de débats et ont reçu des réponses différentes : l'Allemagne romantique. « Nous sentons, écrivait Schleiermacher en 1828, que notre langue ne peut vraiment développer sa pleine force que par les contacts les plus multiples avec l'étranger. » De Herder à Hölderlin en passant par Novalis, Goethe, Humboldt et les frères Schlegel, l'acte de traduire occupe en effet une place centrale dans le champ culturel et littéraire allemand. Jamais la traduction, dans l'histoire de l'Occident, n'a été méditée de façon aussi riche et aussi vivante.

C'est, pour le lecteur français, tout un domaine inconnu qui est ici dévoilé, exploré, analysé. Et, au-delà du problème spécifique de la traduction, c'est toute une série de questions fondamentales qui surgissent, questions que retrouve notre modernité : le rapport du « propre » et du « natal » à l'étranger, l'essence de l'œuvre, la nature de la langue.

Cet essai, remarquablement conduit, à la fois érudit et clair, ouvre la voie à une nouvelle discipline (faudrait-il l'appeler traductologie ?) qui ferait enfin entrer la traduction dans le champ de l'histoire, du savoir et de la réflexion.

ANTOINE BERMAN

l'épreuve de l'étranger

Quentin Metsys : "Le prêteur et sa femme" (détail)
Musée du Louvre, Paris. Photo © RMN



9 782070 740529



95-II

A 74052

ISBN 2-07-074052-8

54 FF

418.02

3516e